

F. BONAMICI



CLEOPATRA

NAPOLI

TIPOGRAFIA DEL CAV. F. GIANNINI

Cisterna dell'Olio, 6

1879

04219

CLEOPATRA

OPERA-BALLO IN QUATTRO ATTI

VERSI DI

ENRICO GOLISCIANI

MUSICA DI

FERDINANDO BONAMICI

DA RAPPRESENTARSI

AL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

nella stagione Carnevale-Quaresima

1878-1879.



NAPOLI

STABILIMENTO TIPOGRAFICO DEL CAV. F. GIANNINI

Cisterna dell'Olio, 6

1879

*Proprietà letteraria del Maestro FERDINANDO BONAMICI
per tutt' i paesi—Diritti di traduzione,
ristampa e riproduzione a lui riservati— Depositato a norma
delle Leggi.*

AL LETTORE

Fu nel Gennaio dell'anno 1873 che rovistando la Storia Universale per trovarvi un avvenimento, un episodio, un personaggio, che avesse potuto fornire l'argomento per un'azione Melodrammatica, mi fermai sulla celebre Regina **Cleopatra**, la cui vita avea dato campo a varie produzioni teatrali, sì musicali che drammatiche, rappresentate ne' primordi di questo secolo e ne' due che lo precedettero.

Convinto che questo interessante soggetto si prestasse eminentemente a varie situazioni sceniche e drammatiche, che già intravedevo nella mia mente, diedi incarico al poeta Enrico Golisciani, perchè ne avesse tratto un libretto lirico.

E quasichè fossi stato presago delle altre *Cleopatre*, che dovevano poscia veder la luce prima della mia, feci annunziare da'sottonotati giornali (1) che a pro-

(1) *La Scena Venezia* (5 luglio 1873) *Il Trovatore* Milano (6 idem.) *Rivista Settimanale* Napoli (10 id.) *Giornale di Napoli* Napoli (11 id.) *Arlecchino* Firenze (13 id.) *Il Pungolo* Napoli (15 id.) *L' Unità Nazionale* Napoli (18 id.) *La Scena Venezia* (19 id.) *Roma* Napoli (21 id.) *L' Arpa* Bologna (23 id.) *Napoli Musicale* (26 id.) *La Fama* Milano (29 id.) *Il Piccolo* Napoli (5 agosto 1873) *Il Pirata* Torino (15 id.) ec: ec:

tagonista del mio novello lavoro **già incominciato**, avevo prescelto questa figlia de' Tolomei.

Ho voluto fare questa dichiarazione cronologica per mostrare come a me sia toccata l'applicazione della parabola del Vangelo: che cioè, essendo stato *il primo* fra i compositori contemporanei (nel Gennaio 1873) a scegliere questo soggetto, ora sia *l'ultimo* (nel Gennaio 1879) a sperimentare il fuoco della ribalta e dopo che altri Maestri e Drammaturghi, in questi sei anni, mi hanno preceduto nel trattare lo stesso tema.

Narrare qui le varie ragioni, per le quali l'Opera, terminata nell'Ottobre 1875, come si rileva dai sottocitati periodici (1), non abbia potuto essere rappresentata prima di questo momento, tornerebbe inutile alla generalità de' lettori. Voglio solo augurarmi che l'involontaria tardanza nel chiedere il verdetto dell'intelligente pubblico, non nocchia all'esito del mio lavoro, che ho curato con amore, compulsando volumi, rovistando Biblioteche ed Archivi per immedesimarmi ne' costumi e nel genere di musica tipica, che ancora si conserva nell'Oriente, e che tutto porta a credere sia retaggio di una musica de' tempi andati.

Il così detto *colore locale* è oggidì una parte troppo integrante del Melodramma Storico, perchè possa essere facilmente disprezzato o negletto da un Compositore, che ami, per quanto è possibile, for-

(1) *Il Napoli Musicale* de' 21 ottobre 1875 che parla di un'udizione da me data alla stampa ed al Direttore di quel giornale, a cui fan seguito con cortesissimi articoli: *L' Art Musical*, *La Scena*, *Il Pungolo*, *Boccherini*, *Roma*, *Il Piccolo*, *la Gazzetta Musicale di Milano*, *l' Universo Musicale*, *la Gazzetta Piemontese*, *Fanfullino*, *l'Italia Musicale*, *la Palestra Musicale di Roma*, *il Cosmorama Pittorico*, *La Rivista Settimanale*, *La Musica*, *La Maschera*, *Il Pirata* ed altri moltissimi, che troppo lungo e noioso sarebbe citare.

nire musicalmente un' idea approssimativa de' costumi e del genere di musica relativa ai tempi, in cui ha vissuto il protagonista dell' opera.

Nelle tenebre, che avvolgono l' epoca storica di Cleopatra, non era facile trovare e scegliere elementi, che si prestassero all' attuazione della mia idea musicale, tanto più, che nel solo percorrere gli storici, che hanno favellato della vita di questo *fatale monstrum*, come lo chiama Orazio (1), vi è tale una contraddizione da non potercisi raccapezzare.

Quantunque l'Egitto, rapporto a noi, sia, come dice il *de la Fage* (2), il più antico paese donde la musica si sparse sulla superficie del globo, nondimeno, tenendo conto de' pregiudizî, che ne impedivano o ne accompagnavano l' esercizio, è probabile che la non si sia mai generalizzata fuor del sito ov' ebbe cuna; ovvero che ne fosse uscita sol quando i suoi progressi erano di già rimarchevoli. Tuttavia, dopo lunghe riflessioni e mature considerazioni, ho preso dagli elementi, solertemente raccolti fra tante opinioni contraddittorie ed incerte, quelle idee generali, che mi sono sembrate più spiccate e salienti, e, *ne' limiti del possibile*, le ho adattate alle odierne condizioni sceniche. Che anzi, per viemeglio dilucidare il mio pensiero, ho pubblicato in fine del presente libretto alcune *Note illustrative e Cenni Storici sopra varî usi e strumenti degli Egiziani*, che avvalorano il mio concetto e ne chiariscono la idea informatrice.

Inutile il far rilevare che questa musica archeologica, per dir così, l'ho adottata solamente in alcuni pezzi e brani dell'Opera: chè, se avessi voluto calcare tutta la musica del Melodramma su quelle

(1) ORAZIO Lib. I. Ode XXXVII, alludendo a Cleopatra.

(2) J. ADRIEN DE LA FAGE. *Histoire de la musique et de la Danse* T. II. pag. 201.

orme orientali, il pubblico non l'avrebbe certamente tollerato.

In un altro lavoro Melodrammatico-Storico, a cui ho posto già mano, tutta la parte tipica musicale sarà messa in evidenza con più verità storica, facendo rilevare maggiori particolari e dettagli di quelli, che ho presentati in questa **Cleopatra**. Certe innovazioni non possono farsi di botto. È mestieri che il pubblico si abitui gradatamente a sentire, valutare ed apprezzare *ritmi*, *scales* ed *armonie*, che hanno ben poco di comune colla odierna nostra tonalità. Un compositore, che volesse affrontare di slancio questo genere di musica ed avesse la pretensione che il pubblico l'accogliesse con favore, potrebbe disgraziatamente sperimentarne un effetto ben contrario: ricordiamoci che *est modus in rebus*.

Ho cercato ravvalorare la parte musicale con la visiva e la rappresentativa: e, per avere costumi fedelmente storici, mi sono rivolto al prof. Cav. Giuseppe Massuero di Roma, il quale, consultando le Opere del Rosellini, del Wilkinson, del Lepsius ecc. ha disegnato e colorato gli analoghi figurini.

Nutro lusinga che il cortese pubblico, nel tener conto di un'improba fatica — di cui gl'intelligenti potranno valutare l'entità — voglia fare buon viso al mio qualsiasi lavoro, ed accettare il pensiero che ho avuto: quello cioè di riprodurre *per mezzo degli attuali elementi fonici ed acustici* qualche momento della vita Romana ed Egiziana — 31 anno innanzi l'Èra Cristiana.

FERDINANDO BONAMICI

PERSONAGGI

Cleopatra Regina d' Egitto	sig. ^a AMALIA FOSSA
Marco Antonio Triumviro della Repubblica Romana	sig. GAETANO ORTISI
Ottavia consorte di Antonio	sig. ^a EBE TREVES
Eros schiavo di Antonio.	sig. AUGUSTO BROGI
Ventidio duce Romano	sig. ANTONIO BONIVENTO
Carmione confidente di Cleopatra . .	sig. ^a VIRGINIA CANÈ
Il Gran Sacerdote d' Iside. . . .	N. N.
Glaucò confidente di Cleopatra. . . .	N. N.

Duci e Soldati romani ed egizi — Popolo — Schiavi — Schiave —
Sacerdoti — Cantori Ioni — Ancelle — Guardie — Grandi del Re-
gno — Prigionieri — Suonatori di cetre e di tibie — Danzatrici.

La Scena, durante il I.^o Atto, è in TARSO (*Cilicia*); pel resto del
dramma in ALESSANDRIA (*Egitto*).

DANZE.

- Atto 3.^o N.^o 1. DANZA ASTRONOMICA.
N.^o 2. DANZA DELLE SCHIAVE.
N.^o 3. DANZA DELL' APE.

CORO. *EDAMUS ET BIBAMUS. Elegia simposiaca.*

- N.^o 4. DANZA DELLE ALMÉE.
-

Epoca: Anno 31.^o avanti l' Èra volgare.

ATTO PRIMO

La tenda d'Antonio nel campo romano a Tarso.

Antonio circondato da Ventidio, duci e soldati romani, che custodiscono i prigionieri egizii. Da un lato, solo, il Gran Sacerdote d'Iside.

ANT. (*severo, al Sacerdote*)

Non più! — Vanne, Pontefice, ed annuncia
Alla regina tua
Che, a discolarsi dall'aver soccorso
Bruto e Cassio a Filippi, io qui l'attendo. —
La terza fiata è questa
Ch'io gliel'intimo. — Badi !...

SACER. Signor.... (*umilmente*)

ANT.

Liberi a te costoro rendo,
Qual Cleopatra domanda: (*indicando i prigionieri egizii, e poi con nobiltà proseguendo*)
Non conta, dille, i suoi nemici Roma.
Fuor del campo scortato
Ei sia ! (*ai suoi*)

SACER. (*partendo, da sè*) (Cleopatra a giungere s'affretti!...)

(*Ad un cenno di Antonio i soldati romani e Ventidio escono pel fondo scortando il Gran Sacerdote e i prigionieri*).

Antonio, solo.

Razza di vili ipocriti, (*seguendo il Sac. cogli occhi*)
 Ti sperderò tra breve. — E tu, fatale
 Beltà senza rivale,
 A me dinanzi comparir tu sdegni,
 O Cleopatra? — a me, Signor del mondo,
 Di Bacco stirpe? — Ah! vieni,
 E vedrem se il tuo sguardo seduttore
 Possa avrà sul mio core! —

D'una Sirena Antonio
 L'arti conosce e sprezza;
 Egli ha giurato intrepido
 Toccar sublime altezza:
 Dal cor quel giuro svellergli
 Forza mortal non può.

Costei, che il divo Giulio
 Mirò al suo piè sommessò,
 A me dinanzi in lagrime
 Vedrò prostrata adesso,
 E, di quel Grande vindice,
 L'altera abatterò!...

Ventidio dal fondo — Detto.

ANT. (*sosso dal suono di confuse voci festive*) (1).

Qual fragor?... Ventidio, ebbene?

VENT. Giunge, o duce, a queste arene
 Clèopatra.

ANT. Che! D'Egitto
 La Regina? — Al nostro editto
 Cede adunque?...

VENT. Il tuo desir
 Pago è alfine.

ANT. O mio gioir!...

VENT. Di qual pompa, di qual fasto
 Quella scaltra si circonda
 Labbro uman non dice. — Il vasto
 Porto un nembo par che inondi

(1) Vedi nota A, MELODIA EGIZIANA, pag. 43.

Di battelli, riboccanti
 Di profumi, gemme, ed òr.
 Son di Tarso gli abitanti
 Vinti tutti da stupor!
 ANT. Ben comprendo — astuzia vana !...
 Pure a lei, come a Sovrana,
 Renda omaggio il campo inter:
 (a Vent.) Eco sii del mio voler ! (Vent. esce)
 In Egitto, o stolta, torna;
 Nei tuoi lacci io non cadrò.
 All' allòr, che il crin m' adorna,
 Novo alloro aggiungerò.
 Di tal Sirena Antonio
 L' arti conosce e sprezza;
 Egli ha giurato, intrepido,
 Toccar sublime altezza!
 Dal cor quel giuro svellergli
 Forza mortal non può !

S' aprono le cortine della tenda, e vedesi il porto ingombro di navi splendidamente adorne di tende di velluto, e di fiori. In quelle sono Grandi del regno, duci, sacerdoti, schiavi e schiave. In una nave più grande vedesi Cleopatra, mollemente adagiata su guanciali di porpora, collo scettro e la corona reale. Sono a lei d'accanto due amorini, Danzatrici con ventagli e specchi, suonatori di cetre e tibie, Cantori Jonii, schiave, ancelle, Ventidio alla testa dell'esercito romano, che sfila dinanzi alla tenda di Antonio e poi resta militarmente schierato (1).

Tutti gli Egizii (a Cleopatra).

Inno (2).

A te, che il mondo venera,
 Beltà divina!
 A te di gloria il cantico,

(1) Vedi Nota B, MARCIA ROMANA, pag. 44.

(2) Vedi Nota C, INNO A CLEOPATRA. pag. 44.

Alma Regina !
 Salve, diletta ad Iside ,
 D' Egitto amor !
 La Dea tuo serto vigili
 Col suo favor !
 Un labbro, un core quaggiù non è,
 Che non inneggi, Cleopatra, a te !

CLEOP. *(salutata dal plauso universale, scende dalla nave, porgendo la mano al Gran Sacerdote, e seguita dalle Ninfe entra nella tenda di Antonio).*

Dell' immortal Triumviro
 Il padiglion varcar
 Lice a Cleopatra ?

ANT. *(solenne)* Antonio

Intento è ad ascoltar
 Della Regina Egizia
 L' alta discolpa. — Olà !
 Solo con lei lasciatemi.

TUTTI Noi t' obbediam.

CLEOP. *(fisando Antonio)* (Cadrà !)

VENT. (Da questa incantatrice
 Protegga Antonio il ciel !)

EGIZI (Letizia il cor predice:
 Compia il presagio il ciel !...)

(Tutti escono pel fondo: la tenda si chiude).

Antonio — Cleopatra.

ANT. Soli noi siam: favella.

CLEOP. Invitto eroe, d' Ercole prole, *(con sommissione)*
 Pria che il Pontefice tornasse a me,
 Me stessa obliai. Roma lo vuole:
 Vengo i suoi cenni a udir da te.

ANT. Egizio brandò mai non dovea
 Romano sangue, donna, versar.
 Di Roma in nome t' appello rea;
 Scusarti devi... o paventar !

CLEOP. Egizio brandò per cenno mio
 Romano sangue giammai versò.

L' incauto duce, che tanto ardio,
 Punito avrei, ma il fulminò
 Un Dio sul campo. A Roma ostile
 Io, che la vita le debbo e il serto?
 Io, che Pompeo salvar da vile
 Morte cercai? - che scampo ho aperto,
 Sola, fra mille nemici, al vostro
 Cesare?... (*piangente*)

ANT. È vero - ma pure il tanto
 Tuo lungo indugio al cenno nostro,
 L' umil tuo detto, codesto pianto
 D' una regina indegno...

CLEOP. Oh! cessa!
 Crudo è il tuo motto all' alma oppressa.
 Una Regina!... tra queste mura,
 Come un' ancella curva al tuo piè,
 Mira una vittima della sventura!

(*fa per prostrarglisi*)

ANT. Che fai, Cleopatra? ... sorgi... (*scosso e rialzandola*)

CLEOP. (*con effusione, stringendo la mano di Antonio sul cuore, gli dice:*)

Mercè!

Nel serrare al cor la mano,
 Che solleva chi cadea,
 Quai memorie, tu, Romano,
 Mi ridesti nel pensier!
 Oh! i bei di quando ridea
 Al mio sguardo il mondo inter!

Prode in guerra, altero, e pio
 Era Giulio, qual tu sei.
 Più temuto il serto mio
 Per lui solo sfolgorò,
 E il maggior dei gaudi miei
 Fu l' amor, ch' ei mi portò!

Ora negletta, e vinta... (*mestamente*)

ANT. Negletta e vinta? - Basta!..
 La pompa, di cui cinta
 Pocanzi qui approdasti,
 Tal non ti dice.

CLEOP. Antonio,
 A morte destinata
 Di mirti e fior la vittima
 Anch' essa è coronata!

ANT. A te la morte? - ah! no! (*colpito*)
Taci, Regina - il vò.

Rammentare a te sia grato
Che congiunto a Giulio io fui.
Tergi il ciglio sconsolato:
Rasserena il tuo pensier...
Rispettarti, al par di lui,
Sacro fia per me dover!

CLEOP. (*con grande entusiasmo*)

Ah! non indarno l'inclito
Tuo nome venerava
L'alma da lungo! - Fervide
Grazie ti rendo. Ed or
Va, generoso! lasciami
Esposta all'ira prava
D'Ottavian, di Lepido,
Che rea vorranmi ognor
D'un non mio fallo. Lieta
Morrò, se una secreta
Lagrime, ed un sospir
M'avrò da te... (*per uscire*)

ANT. (*agitato*) Partir

In tal periglio?...

CLEOP. (*sul limitare della tenda*) Addio...

ANT. (*dopo breve pausa, deciso*)

In Alessandria anch'io
Ti seguirò!

CLEOP. (*appressandoglisi*) Tu?

ANT. Sì...

Ventidio! — (*Ventidio compare in fondo — Antonio gli parla rapidamente a bassa voce ed egli esce*)

CLEOP. Il ver tu di?...

ANT. (*con fuoco, a Cleopatra*)

Contro ogni ingiusta guerra
Che ti si muova in terra,
Finchè di vita ho un'aura,
T'offro uno scudo in me!...

CLEOP. Oh! come in tale accento
Di Giulio un'eco io sento!

Alma gentile e nobile
Non àvvi al par di te.

La tenda si riapre — Egizii, Romani, Ventidio —
Detti.

ANT. È tra l' Egitto e Roma
Stretta alleanza eterna - In grave inganno
Tratto fui — Di Cleopatra
L'innocenza conobbi — In Alessandria
Ella da noi scortata sia - Piegate,
Prodi, dinanzi a lei
L'aquile altere! -

TUTTI Viva la Regina!

VENT. (Oh! qual demenza!)

CLEOP. (*fisando Antonio*) (In mio poter tu sei!)

TUTTI, *meno Cleop., Ant. e Ventidio*

Di lieti plausi, di caldi evviva
Tutta di Tarso suoni la riva!
Allà Beltade ed al Valor
Eterno omaggio, eterno onor!!

(*Tutti s'inchinano ad Antonio, che, porgendo la mano
a Cleopatra, s'incammina verso la nave*).

Cade la tela.

FINE DELL' ATTO 1.^o

ATTO SECONDO

Vasta sala nella reggia di Cleopatra.

Tutto spira lusso ed eleganza—Sfingi dorate
servono da sedili.

Eros nel fondo tacito e pensoso. **Antonio**, disteso sopra uno strato di porpora e tenendo un bicchiere in mano, è assopito ai piedi di **Cleopatra**, seduta su d'una sfinge dorata. **An-celle**, **Schiavi**, **Schiave**, **Cantori**, **Suonatori**, **Ninfe**, indi **Carmione**.

CORO (1) Già fulgente appare il sol:
Geme tra' rami il flebile usignuol.
Spira dolce un venticel...
Dei profumi d'aprile è ricco il ciel.
Mentre avvolge il mondo inter
Una nube di pace e di mister,
Molli tibie, cetre d'ôr,
Fate echeggiare la canzon d'amor!

DONNE Posa tranquillo, vago mortal!
Son rose e mirti il tuo guancial.

UOMINI Sospir d'amore ti cullerà...,

DONNE D'amore un bacio ti desterà.

TUTTI Fra rose e mirti, baci e sospir
È gioia il vivere, gioia il morir!

CLEOP. (*a Carmione, che giunge, indicandole sommessamente Antonio*)

Dorme — del nêttar mamertino ingombra

(1) Vedi nota **D**, **CORO DEL SONNO**, pag. 46.

Ha la fronte — Che rechi?

CAR. Ottaviano certa (*a bassa voce*)
Ti fa della sua grazia.

CLEOP. (*piano, ma energica*) A Cleopatra
Grazia?

CAR. Colui, più che te stessa, i tuoi
Tesori ambisce.

CLEOP. Ma li spera indarno;
Io fui delusa. — T'allontana intanto,
O mia fedele!... (*Car. esce*)
(*ai suoi*) A che s'arresta il canto?

CORO Posa tranquillo, vago mortal!
Son rose e mirti il tuo guancial.
Sospir d'amore ti cullerà,
D'amore un bacio ti desterà.
Fra rose e mirti, baci, e sospir
È gioia il vivere, gioia il morir!...

Ventidio dal fondo — Detti.

CLEOP. Chi cerchi?

VENT. Il duce...

CLEOP. Il suo

Queto sonno a turbar che mai ti guida?

VENT. Alta cagion.

CLEOP. Destarlo non poss'io...

VENT. Io stesso allora...

CLEOP. Il vieto.

VENT. Al mio dovere forza, (*s'avvanza verso Antonio*)
Più che al tuo cenno, m'è obbedire...

CLEOP. O eccesso!

Ed osi?

EROS (*che dall'uscir di Ventidio ha prestato orecchio, si
appressa nel frattempo ad Antonio e lo desta*)

Ei desto è già.

CLEOP. (*con rabbia e stupore*) Schiavo!...

EROS (*inchinandosi*) Regina!...

ANT. (*desto*) Ove son?... chi m'appella?

- VENT. Io...
- ANT. (*sorpreso*) Tu, Ventidio?
Qual m'arrechì novella?
- VENT. Baldo avanza Ottaviano.—Azio rammenta.
- ANT. Azio rammento.—Ottavian non temo.
- VENT. Ned io — ma temo i traditori.
- ANT. (*stupito*) E dove
Li miri tu?
- VENT. D'accanto a te. — Al nemico
Cede Pelusio.
- ANT. E per qual cenno?
- VENT. Il nome
Del traditor non dico:
Ben s'indovina. (*lanciando uno sguardo a Cleop.*)
- ANT. (*colpito*) Clèopatra?
- CLEOP. (*con dignità*) Quando
Soli saremo, della turpe accusa
Difenderommi. (*esce*)
- VENT. (*seguendola con gli occhi*) Di smentirmi, o donna,
Dunque il poter non hai?...
- ANT. (*al colmo del turbamento*)
Itè!—coi miei pensier ch'io resti omai!...
- CORO. Fra rose e mirti, baci e sospir
È gioia il vivere, nulla il morir!
- VENT. Ripiglia, o duce, l'antico ardir:
I ceppi infrangi, torna a gioir!
(*Ventidio e il Coro s'allontanano*)



Antonio — Eros.

- ANT. L'orlo d'abisso orribile
Adunque sfiora il piè?
Perchè, funesto dubbio,
Rinasci ognora?
- EROS (*tristamente*) Ahimè!
- ANT. (*si volge*) Questo somnesso gemito
Chi manda? — Sei tu, fido
Eros?

EROS Signore...

ANT. Appressati!

Mesto perchè così?

EROS Trovo, dovunque io volgami,

Di tradimenti un nido.

ANT. Dei miei qual altro a Cesare

S'è ancor venduto? — Di!...

EROS L'amico in cui più tenera

Fidanza riponesti,

Con cui perigli e gloria

Finor tu dividesti.

ANT. E sarà ver? — Domizio? (*ansante*)

EROS Ei stesso — (*amaramente*)

ANT. Ah! troppo è fiero

Tal colpo — m'abbandonano

Tutti!

EROS (*solenne*) Non io —

ANT. (*con affetto*) Gli è vero. —

Da quel dì, che a tal donna m'avvinsi,

Da sue grazie fatali rapito,

Lentamente nell'ombra è sparito

Ogni ben, che m'aveva quaggiù.

Non più gloria, nè pace, nè calma...

Più un amico la man non mi stende:

Un deserto la terra si rende...

Non mi resti, lo vedi, che tu.

Ed io t'amo, mio solo fedel,

Non lo schiavo, in te trovo un fratel!

(*commosso altamente, abbraccia Eros*)

EROS E sì grande, sì nobile spirto

Avvi dunque chi sprezza e tradisce?

Nè il tuo fulmine, o cielo, punisce

L'empio cor, che l'eccesso compì?

Di qual gaudio sublime, inatteso,

Il mio duolo oggi ottiene mercede!

Più quest'alma non cura, non chiede

S'egli al core m'ha stretto in tal dì!

Reso m'hai nel chiamarmi fratel

Dolce il vivere, dolce l'avel!

ANT. E ancor ti veggo così gemente?

EROS Tristi presagi turban la mente.

ANT. Tristi presagi? Della mia morte

Nunzi son forse?

EROS Deh! per pietà!
 ANT. Venga, se tale è la mia sorte!
 Un vile almeno non troverà. —
 Serba quel ferro. (*trae un pugnale che dà ad Eros*)
 EROS (*sorpreso*) E a che?
 ANT. (*con intenzione*) Mio solo
 Amico, l'ultimo esser mi déi!
 Allor, che, cinto d'avverso stuolo,
 Allor, che il termine dei giorni miei
 Sarà suonato, tu nel mio seno
 Questo pugnale immergerai.
 EROS Che!
 ANT. Il tuo Signore veder vorrai
 Avvinto al carro del vincitor?
 EROS Taci! Sarai tu pago appieno— (*prende e ripone
il ferro*)
 ANT. Giuralo.
 EROS Il giuro.
 ANT. Premio all'amor,
 Che tu mi porti, o fido mio,
 Concessi?...
 EROS Assai. —
 ANT. Addio!
 EROS Addio!

(*Entrambi escono per diversi lati.*)

=====

*Dopo breve pausa dal fondo Ottavia ed i suoi figli
condotti per mano da un' Ancella.*

OTT. Fermate, o figli miei!
 Là, sotto quelle verdeggianti palme
 Alla stanchezza vostra
 Riposo concedete. — (*indica all' ancella un viale
a dritta verso il fondo — l'ancella esce co' figli*)
 In Alessandria
 Eccoti, Ottavia — Alfin ti premo, suolo
 Fatal di voluttà! Ti sento alfine,
 Aura per me di morte...

Pur, se l'aura tu sei, che il mio spergiuoro
 E caro sposo oggi respira, ah! tutte...
 Tutte le pene obbligo,
 E un saluto dal core oggi t'invio!...

(Volgendosi al cielo con tutto il fervore)

Voi, che guidaste l'incerto mio piede,
 Voi, che vedete il mio lungo soffrir,
 Di pace Ottavia un dì solo vi chiede,
 Eterni Numi, e poi brama morir!

Pietoso raggio alfine
 Deh! brilli al mesto cor..
 Ravnvivi sul mio crine
 Le rose dell'amor!
 No... degli afflitti vana
 La prece mai non fu!
 Un'eco santa, arcana
 Ritrova ognor lassù!

Voi, che guidaste l'incerto mio piede,
 Voi, che vedete il mio lungo soffrir,
 Di pace Ottavia un dì solo vi chiede,
 Eterni Numi, e poi brama morir!
 Qui s'appressa una donna! — al guardo altero,
 Al maestoso incesso,
 Alla beltà funesta Clèopatra
 Io riconosco — Forza, o cor! l'orrenda
 Prova comincia adesso!

Cleopatra — Detta.

CLEOP. *(entra dalla destra, fisa Ottavia con sospetto, si arresta e dice)*

Chi sei, donna?

OTTAV. Una romana.

CLEOP. Il tuo nome?

OTTAV. Ottavia.

CLEOP. Suona

Novo a me....

OTTAV. Di raggi vana

Fama, è vero, nol corona;
Ma nol macchia colpa alcuna.

CLEOP. Moglie sei?

OTTAV. Che il fui la bruna
Veste dice. — Il mio consorte
Piango ancora...

CLEOP. Chi fu desso?

OTTAV. Pro' soldato.

CLEOP. In campo morte
Ei trovò?

OTTAV. Non m'han concesso
Tanta grazia i Numi. — Avversa
Man nell'ombra lo colpì.

CLEOP. L'uccisor chi fu?

OTTAV. Perversa
Una donna.

CLEOP. Che mai di?
E vendetta non chiedesti?

OTTAV. La vendetta affido al ciel.

CLEOP. (O furore!) Assai dicesti.
(Perchè in sen mi corse un gel?)

OTTAV. (*tra sè*) (È dessa! è dessa! al triste aspetto
Della tradita regger non può:
Chi son, che chiedo, giusto sospetto
Di già nel core le balenò —
(*con ira*) Fatale origine dei mali miei,
Alfin ti trovo sul mio cammin!
Deh! soccorretemi, clementi Dei...
Tratta a un delitto io son pel crin!...)

CLEOP. (*tra sè*) (All'ira immensa che in lei sfavilla,
A questa smania, che m'assali,
Schiaramata ha un lampo la mia pupilla,
Che fa gelarmi, che il ver m'apri!
L'ombra esecrata d'una rivale
Trovo in costei sul mio cammin...
S'è il ver, paventa — meco ho un pugnale:
È già segnato il tuo destin!)

(*appressandosi con ipocrisia ad Ottavia*)

Ebben, che brami, Ottavia,
D'Egitto nella corte?

OTTAV. D'Antonio chiedo.

CLEOP. (*da sè agitata*) (Oh! rabbia!
Non m'ingannai. — La morte

Su te si libra, o perfida!)
 Che cerchi a me disvela:
 Per me segreti Antonio
 Da lungo più non cела.

OTTAV. Per te ne celo io.

CLEOP. (*prorompendo*) Stolida,
 Sai tu chi sono?

OTTAV. (*nobilmente*) Il so;
 Cleopatra hai nome — e impavida
 Al tuo cospetto io sto.

CLEOP. (*vinta dalla fredda dignità di Ottavia, dopo un momento di riflessione, si avvia verso il fondo: fa un cenno. Compare uno schiavo, cui essa impone di chiamare Antonio, indi avanzandosi dice con ironia*)

Il duce in breve a te verrà.
 (*da sè*) (*Ella morrà!*)

OTTAV. Tranquilla il duce attenderò.

(*da sè*) (*Schiacciata l'ho!*)

CLEOP. (*esce*)

Ottavia — i figli — poi Antonio.

OTTAV. (*cadendo in ginocchio con effusione*)

Grazie, possenti Dei! — prona v' adoro!...

Voi, che guidaste l'incerto mio piede,

Voi, che vedete il mio lungo soffrir,

Di pace Ottavia un dì solo vi chiede,

Eterni Numi, e poi brama morir!...

(*verso il fondo con gioia*)

Ah! qui, miei figli! — (*compariscono i figli*)

Al core

Ambidue mi stringete...

Gioite — il padre vostro

Tra poco rivedrete!

ANT. (*uscendo*) La romana

Che di me chiede, ov' è?

OTTAV. (*correndogli incontro*) Lui?.. Sposo, mira—
Son io!

ANT. (*colpito*) Vision non è?.. tu, Ottavia?

OTTAV. E i tuoi

Figli!

ANT. (*con gioia*) I figli? Marcello, Antonia, voi?

(*sorpreso e commosso abbracciandoli*)

Qual improvviso assalto al debil core!

All' inusata gioia

Non reggo! — (*cadendo su d' un sedile*)

OTTAV. (*ai figli*) I vostri baci

Sien conforto, o innocenti, al genitore!

(*I figli son d' accanto ad Antonio quasi svenuto*)

Le luci riapre.... le mani protende

In cerca dei figli — li abbraccia.... Mel rende

Propizio destino!

ANT. (*tornato in sé, con dolore*) O figli, in qual giorno

Vedervi degg' io! — Mi stanno d' intorno

Sol morte e squallore!

OTTAV. Mio sposo... ah! che dici?

ANT. Ad Azio sconfitto, io son dai nemici

Qual belva inseguito, ed è tuo fratel

Che il cenno ne diede — (*ad Ottavia*)

OTTAV. Qui mandami il ciel

Di gaudio foriera.

ANT. (*alzandosi sorpreso*) Che?...

OTTAV. Ottavia in Egitto

A che tu vedresti?... I gemiti miei

Han vinto il germano — in questo suo scritto

Ei t' offre la pace. (*gli dà una pergamena*)

ANT. (*esitando*) La pace?

OTTAV. Tu déi

Pei figli accettarla. — Di lor che sarà

Se manchi?... deh! in Roma mi segui!

ANT. (*dopo breve lotta, respingendola*) No...

OTTAV. Ah!

(*Si cove il volto con le mani: i figli si rifugiano presso di lei, essa li bacia, e, senza dir motto, li affida all' ancella, che li guida via pel fondo. Ottavia allora s'avvicina ad Antonio ed appoggiandosi sulla sua spalla gli dice con tutto l' affetto*)

E puoi scacciarmi? e puoi
 Così la donna obliar,
 Che fu ai verd'anni suoi
 Tratta da te all'altar,
 Che dell'amor più santo
 T'amava, e t'ama tanto,
 E dei tuoi figli è madre,
 E vive sol per te?..

ANT. Oh! se sapessi come
 Io soffra al tuo parlar! —
 Taci del cielo in nome!
 Il cor presso è a mancar—
 Ridir favella umana
 Non può tal pugna arcana!
 Per uno sposo, un padre
 Strazio maggior non v'è!

OTTAV. (*con crescente emozione*)

Ah! le tue lagrime io benedico!
 In esse io leggo. — L'affetto antico
 Per la sua sposa del tutto spento
 Non è in quell'alma.

ANT. (*indeciso*) Ahimè! che tento?

OTTAV. Vieni! mi segui! beati giorni
 Ne son promessi dall'avvenir.
 Roma ne attende —

ANT. Che a Roma io torni
 Teco? — e Cleopatra?

OTTAV. (*con sdegno nobilissimo*) E profferir
 Il nome ardisci dell'empia donna,
 Di questa Circe, che ti perdè?
 Scuoti il letargo, che il cor t'assonna:
 Ai figli pensa. — Lungi da te
 Tu li respingi per sempre. — Mai,
 Mai più vederli quaggiù vorrai?...

ANT. Hai vinto, o sposa, hai vinto!

(*deciso, come per abbracciarla*)



Cleopatra comparsa in fondo alla scena alle ultime frasi del dialogo, si slancia fra loro furente — Detti.

CLEOP. Arresta!

OTTAV. Ella !...

ANT. Cleopatra ?... Numi !

CLEOP. Son io.

OTTAV. Ritratti, incauta! — Antonio è mio —
Chi può rapirmelo ?

CLEOP. *(piena d'ira, ponendo mano al pugnale, che trae dal petto)*

Il mio pugnale !

ANT. *(rattenendo Cleopatra)*
Qual ti consiglia ira funesta ?

OTTAV. Io non pavento ira mortal !

CLEOP. *(con forza)*

T' allontana, sciagurata ,
Salva per ora di mia man ten va' !
Tu Cleopatra hai provocata...
Il suo furore ti raggiungerà !

ANT. Meco vieni : freno all' ira !
Un Dio l' impone : teco Antonio sta. —
Folle è dessa : ella delira....
E più che sdegno mova a te pietà.

OTTAV. *(prorompendo, ad ambedue)*

Ah ! ria coppia, il tuo gioire,
Se Numi v' hanno in ciel, breve sarà. —
Osa ! affretta il mio morire...
Ma pur morendo il cor ti sprezzerà !!

(Antonio trae seco Cleopatra furibonda, mentre Ottavia esce per altro lato)

Cade la tela.

FINE DELL' ATTO 2.^o

ATTO TERZO

I giardini regali

Ai lati boschetti di palme. — Verso il fondo ricco padiglione, che nel dischiudersi, mostra una mensa adorna di fiori, di dorati nappi e di vasi, ed imbandita con fasto e splendidezza.

Eros, *solo, pensoso*.

EROS Pace!... e tu il credi, o mio signore? Bada!
Tutto notai, non visto...
L'improvviso ed astuto
Malor della Regina,
E del balen dei suoi frequenti sguardi
Il gradato mutarsi
In un sorriso d'amistà mendace.
Ah! quel sorriso un rio disegno asconde!
Giurar Cleopatra pace
Alla rivale?... Bada, Antonio, i miei
Sospetti non avverino gli Dei!

(Breve pausa: egli prosegue amaramente)

Figlio di schiavi, misero,
Io nacqui in ira al Fato;
I cari miei, la patria,
Tutto mi fu strappato.
Amo qual Nume Antonio...
E tremo pe' suoi dì.
O Roma!... età fugace
D'amor, di fè, di pace!

Perchè vid'io sì rapido
 L'incanto tuo svanir?
 Sul Nilo, culla a' rettili
 Che morte dàn ne' baci,
 Ove una Circe inebria
 Con voluttà mendaci,
 Muto alla speme, ed esule
 Morir dovrò così?
 O Roma, o suol natio,
 In te, sospiro mio,
 Se non m'è dato vivere,
 Dato mi sia morir!
 Ah! la Regina! il mio
 Turbato aspetto a lei celar vogl'io. *(si nasconde)*

Cleopatra — Eros celato — Glauco.

CLEOP. Nè Glauco vien! — Così ai miei cenni serve?
 GLAU. Regina! *(giungendo circospetto)*
 CLEOP. Assai tardasti.
 GLAU. Perdona. —
 CLEOP. Quella fiala, ebbene, recasti?
 GLAU. È con me. *(trae una fiala)*
 CLEOP. Sullo schiavo
 Poter qual ebbe?
 GLAU. Fulminato ei cadde:
 Basteran poche stille. *(la dà a Cleopatra)*
 CLEOP. Sta bene. *(ripone la fiala, dà una borsa a Glauco, che esce inchinandosi, e poi dice)*
 E tu il berrai,
 Ottavia, tutto!.. Scegliere
 Arma miglior, nè più sicura mai
 Io non potea della menzogna. Male
 Tu Cleopatra conosci,
 Se tanto in lei t'affidi,
 Stolta romana. Paga è l'ira mia.
 Ah! qui giungon festanti! Il volto larva
 Al mio pensiero sia! *(entra nel padiglione)*

EROS (*uscendo, stupito*)

Che intesi?... mostro!.. non mentiva il core!
Ma la tua trama sperderà, lo giuro,
Un Dio vendicatore!.. (*esce precipitoso*)

Carmione, Glauco, Sacerdoti, Grandi del Regno,
Schiavi, Ancelle, Duci e Soldati *egizii*, Cantori,
Suonatori, e Schiave, *entrando processionalmente a passo lento, indi* Cleopatra, Antonio, Ottavia ed Eros.

TUTTI (1) Laudi ad Osiride!
Pace brillò:
Nume benefico,
L'ire ei placò!...

SCHIAVI E SCHIAVE (*con entusiasmo*)
— Comparsa è l'aurora, fugando ogni stella:
Di vivide rose le nubi han color.
— Dai balzi d'Oriente mai surta è più bella
La Dea del mattino, la Dea dei pastor!
— Festivi concenti all'aura leviam:
La pace, compagni, l'amor celebriam!

TUTTI Laudi ad Osiride!
Pace brillò:
Nume benefico,
L'ire ei placò!...

ANT. Qui m'appellava il tuo voler, Regina!
CLEOP. E qui con lei io t'attendevo. (*indicando Ottavia che viene dall'altro lato*)

Ottavia!
Ecco d'Egitto i sacerdoti, i grandi
Della mia corte, ecco i miei prodi! al loro
Cospetto il giuramento
Io ti rinnovo d'amistà immortale.

OTT. Cléopatra! (*incerta*)

CLEOP. Secura

Tra le mie braccia vieni. Ogni temenza
Sgombra, ogni vano dubbio. In lunga veglia

(1) Vedi Nota E, CORO DI FESTA, pag. 46.

La notte scorsi meditando: Volle,
 Da me invocata, rischiarar mia mente
 Iside santa!. In Roma (*ad Ant. ed Ott.*)
 Felici sposi tornerete. Il mio
 L'impone, e il dover tuo. (*ad Ant.*)
 ANT. Regina!

CLEOP. Io v' apprestai
 Pria di partire un ospital banchetto,
 Qual costume è tra noi.

OTT. Ai tuoi sinceri detti io cedo.

ANT. Onor

A lei!.. (*con entusiasmo indicando Cleop.*)

CLEOP. (Io vinsi ancor!)

TUTTI (*con entusiasmo*)

Inno

A te, che il mondo venera,
 Beltà divina,
 A te di gloria il cantico,
 Alma regina!.
 Salve, diletta ad Iside,
 D'Egitto amor;
 La Dea tuo serto vigili
 Col suo favor!
 Un labbro, un core quaggiù non è,
 Che non inneggi, Cleopatra, a te!

(*Ant. e Cleop. entrano con Ott. nel padiglione e s' assiedono a mensa, circondati dalla corte, e serviti dagli schiavi, e dai coppieri. Sul davanti della scena le schiave intrecciano le danze caratteristiche*) (1).

Danze

N. 1. DANZA ASTRONOMICA.

N. 2. DANZA DELLE SCHIAVE.

N. 3. DANZA DELL' APE.

CORO. EDAMUS ET BIBAMUS. *Elegia simposiaca*

CORO Del nulla nel sen
 La vita cadrà:

(1) Vedi Nota **F**, DANZE, pag. 48.

Così diverrà
 Ogni uom, che morrà.
 Al par d'un balen
 Passiamo quaggiù:
 Nessun si sovvien
 Dell' uom, che già fu.
 Così diverrà
 Ogni uom, che morrà:
 Tu sola, o voluttà,
 Avanzi in terra.
 Finchè la vita arrideci
 Viviamo ne' piacer ...
 Godiam!... la morte rapida
 Ci chiamerà sotterra!
 Oltre la tomba è il nulla.

N. 5. DANZA DELLE ALMÉE.

CLEOP. L' amico nappo di mia man ricevi,
 Illustre Ottavia!... *(le offre un nappo)*

OTT. *(accettando il nappo e versandone il contenuto a terra)*

Ai Numi

Del giusto protettori! *(Uno schiavo ad un cenno
 di Cleop. presenta altro nappo ad Ottavia).*

A te, Cleopatra! *(per bere)*

EROS *(facendosi largo tra la folla, e gridando ad Ottavia)*

Ferma!

Morte è in quel nappo! *(Strappandolo dalle mani
 di Ottavia e gettandolo al suolo)*

TUTTI *(confusamente)* Morte?!

*(Tutti si alzano venendo al proscenio: le danze
 s'interrompono: movimento generale)*

CLEOP. Ah! vile! *(ad Eros)*

ANT. E chi mai fu

Che l'apprestava?

CLEOP. *(decisa con tutta l'energia)* Clèopatra !!

ANT. *(fulminato)* Tu?

(stupore generale)

INSIEME

- CLEOP. Sì, son io, che in questa mano
 D' ambedue stringo la sorte.
 Sì, son io, che non invano
 Voi nel cor feriste a morte.
 Per colpirti t' abbracciai, (*ad Ott.*)
 Ma il destin fu avverso a me.
 Pur non vinta mi vedrai:
 Paventar tu déi per te!...
- ANT. E sì reo, sì menzognero
 Viver puote in terra un core?...
 Non vaneggia il mio pensiero?...
 Non è sogno un tanto orrore?...
 D' ogni infamia, sciagurata,
 Sciolto il freno fu da te...
 Ah! dal giorno, che t' ho amata,
 Io l' Averno sento in me!
- OTT. O terrore! ed io, demente,
 Mostro tale al core ho stretto,
 Nè m' avvidi che un serpente
 Io stringeva sul mio petto?
 Ma su me, che posi in lei,
 Sconsigliata! la mia fè,
 Vegliò un Dio, che a' figli miei
 Or mi rende, o sposo, e a te!
- EROS Rugga pure a te nel petto
 L' impotente tuo furore!
 A svelarti t' ha costretto
 Giusto un Nume punitore.
 Se compito ho il dover mio,
 S' ella salva fu per me,
 Il supplizio tuo più rio
 Lieto aspetto ora da te!
- CAR. E CORO Non più canti e gaudio stolto!
 Ogni cetra copra un velo.
 Il pallor, che ognuno ha in volto,
 Cinga a un tratto e terra e cielo!
 Di Cléopatra il gran delitto
 Agghiacciar, stupir mi fe'...
 Che fatale, o sacro Egitto,
 Questo di non sia per te!
- SACERDOTI (*avanzandosi solennemente verso Cleopatra*)
 Furon traditi gli ospiti,

Il tron contaminato.
 L'ira de' Numi vindici,
 Regina, hai provocato!
 CLEOP. È ver — la colpa orrenda
 Solenne chiede ammenda.

(trae dal seno la fiala di Glauco e finge bere)

ANT. S' arresti!

CLEOP. È tardi... *(finge di vacillare e tutti
 accorrono a sostenerla, e la conducono nel padiglione)*

Chiudasi
 Il padiglione. — Uscite!
 Niuno all' estremo anelito
 Vo' testimon!... partite...

(s'abbandona su di un sedile. — La tenda vien chiusa)

TUTTI *(a mezza voce, uscendo lentamente)*

Ahi! la Regina muor!
 O giorno di terror!

(Tutti s'allontanano, meno Eros, Ottavia ed Antonio)

ANT. *(rimasto immobile, si scuote, dicendo)*

E vivo ancor? *(deciso ad Eros)* Mi svena!
 EROS No! pria che in te... *(snudando il pugnale, fa per
 trafiggersi)*

OTT. Ti frena! *(trattenendo Eros)*

ANT. *(terribilmente)*

Ed il tuo giuro?... *(squillo di trombe interne)*

OTT. Rapido

Clangor di trombe avanza!

Voci interne Antonio! *(il fragore interno cresce)*

OTT. *(scotendo Ant.)* I tuoi t'appellano!

Ventidio e soldati romani con spade in pugno. Duci
 Egizii, Grandi del Regno, Egizii — Detti.

VENT. Perduta è ogni speranza,
 Tra queste mura è Cesare:
 In suo poter noi siamo!

ANT. OTT. EROS Che sento?

VENT. Morte aspettaci.

ANT. Morte?... di più non bramo!
Ma un brando pria porgetemi...
Il duce pugna ancor!

OTT. Ahimè!

ANT. (*brandendo la spada, che gli vien data da un soldato*)

Soldati, impavidi
Sfidiamo il vincitor!

(*con tutta l'energia della disperazione*)

In sen mi piombate, o furie d'Averno,
Cingetemi gli occhi di nube mortal!
A questo assistete eccidio fraterno,
Che fia tra brev'ora per tutti fatal!

EROS Si voli! ti seguo — l'eccidio fraterno
Vietare non potete volere mortal.
L'ha scritto il destino, e motto in eterno
Giammai si cancella nel libro fatal!

OTT. O sposo! m'ascolta! supplizio d'Averno
Non vale il mio pianto, la prece non val!
Il sangue, che versi, è sangue fraterno...
V'acceca, o perversi, delirio fatal!

VENT. E SOLDATI (*circondando Ant. con forza*)
L'audace nemico ancor non esulti!
Si corra alla pugna con ira feral!
Da vili i Romani non cadono inulti:
Sarà questo giorno per tutti fatal!

(*Antonio, Ventidio, Eros, Coro, e soldati Egiziani
escono in fretta.*)

OTT. T'arresta, Antonio!.. (*avviandosi*)
Da' miei rai la luce

S'invola... il piè vacilla... (*s'incammina barcollante,
quand'ecco appare sulla soglia Cleop. immobile;
Ottavia dà un grido soffocato*)

CLEOP. Tutto il veleno era in quel nappo!
(*indicando quello scagliato a terra*)

Or trema!

Cade la tela.

FINE DELL' ATTO 3.^o

ATTO QUARTO

Delubro sotterraneo destinato alle tombe de' Tolomei

A destra alcuni scalini pei quali si ascende alla marmorea Statua d' Iside.—
In alto, a sinistra, porta di bronzo chiusa, a cui si accede per una lunga
e stretta scalinata. — In basso, porticina segreta. — È notte. — Due lam-
pade sepolcrali rischiarano la scena.

Cleopatra — Carmione.

CLEOP. Ebben? *(con premura)*

CARM. Tutto è compiuto! *(con terrore)*

Cesare ha vinto. Nel tumulto Ottavia

Si sottrasse co' figli

Alle tue guardie.

CLEOP. E Antonio?

CARM. *(con mistero)*

Dal campo, ove periano i suoi più fidi,

Sparve improvviso. Il vincitore intanto

Rapido arriva, e in Roma addurti giura

Di ceppi carca.

CLEOP. E colma

Sarò d' obbrobrio tanto?

(decisa) Mai! — M' appresta una morte!

CARM. Che chiedi? Un ferro?... un tosco?...

CLEOP. No... Una morte, Carmione,

Per cui meno si soffra!

CARM. *(con mistero)*

Noto m'è un angue, che del Nilo vive

Sulle infuocate rive:
Lieve un suo morso uccide.

CLEOP.

A me lo reca

Tra fiori ascoso.

Vanne!—L'aura cieca

I passi tuoi proteggerà. Cleopatra

Da Regina morrà.

Sola t'attendo, e intrepida. (*Carm. esce per
la porticina segreta*) Qui... sola!...

Sola coll'alma, dell'angoscia in preda

E de' rimorsi... Triste

Parola profferii!... (*esaltata*) Chi ne ripete

In fosco suono l'eco?...

(*con terrore crescente, come presa da delirio*)

Non vaneggio... cupamente

Cresce un fremito di voci;

Da quei marmi parte. — Lente,

Nere... l'ombre ecco apparir

Dei miei padri — I lor feroci

Rai mi fanno abbrividir.

Con la man su me levata

Essi avanzano di già...

La corona è a me strappata...

Tratta io son da lor... Pietà!!

(*Quasi demente, cade, vinta dall'emozione, sui
gradini di una tomba. Dopo lungo silenzio leva
la fronte; è pallida come cadavere, e tenendo
gli occhi assorti come in dolce visione dice*)

Oh! qual nell'anima discende adesso

Dolcezza ignota a me finor?

Si scioglie in lagrime il ciglio oppresso;

Scordo i rimorsi, scordo i dolor.

Quel dì mi brilla ai rai d'innante,

Che il regno, il mondo, me stessa obliai,

Quel dì felice, che, amata amante,

Presso ad Antonio più non bramai!

Invidia ai Numi fosti quaggiù...

Morir, Cleopatra, ora puoi tu!!

*Dalla porticina segreta Eros esce sorreggendo
Antonio ferito, Cleopatra.*

ANT. Eros?....

EROS Giungemmo.

ANT. Oh! gaudio!

CLEOP. (Quai voci?..)

ANT. (*a mezza voce, dolente*) Ov'è l'avello
Dell'amor mio?... L'anelito
Supremo io vo' su quello
Spirar.

CLEOP. (Fra queste tenebre
Chi muove?...)
Desso!!

EROS (*ravvisandola*) Che!

ANT. Fratel... non è delirio...
Udito ho la sua voce.
Cleopatra?!...

CLEOP. (*scoppiando in pianto e abbracciandolo*)

Antonio!

EROS Atroce

Istante!

ANT. (*a Cleop.*) Tu per me
Rivivi ancora?... oh giubilo!

CLEOP. Ferito?

EROS Ei muore—Più
D'ogni soccorso rapida
Ahi! la sua destra fu.

CLEOP. (*si copre disperata il volto con le mani*)

ANT. Era nel cielo scritto, mia vita,
Che rivederci noi dovevamo...
I figli... Ottavia da me tradita
Che non m'ascoltino!... (*con tutta l'effusione*)
Cleopatra, io t'amo,

E spiro vittima di questo amore...

Luce dell'anima, Nume del core...

Son vani nomi gloria e poter:

Notte è la terra... notte e mister!

CLEOP. Come gli Dei punita m'hanno!
A quale strazio serbata fui!..
No, non uccide quaggiù l'affanno,

Se in vita io resto d'accanto a lui!..
 Supplice, o caro, a te mi vedi!
 Ai miei delitti grazia concedi!
 T'amai e t'amo d'immenso amor,
 Ed io ti uccido, o mio tesoro!

EROS Scostati, donna! orror mi desti.
 Tardo è il rimorso: tutto è compito!
 Nobile un'alma tu trafiggesti:
 All'amor nostro tu l'hai rapito.
 E sposa, e figli... e fama, tutto
 Hai calpestato, con ciglio asciutto.
 Quei rai, che covre di morte il vel,
 Chiudere lascia al suo fedel!

ANT. Addio per sempre...

CLEOP. Antonio!

Rispondi, o caro! A me
 Hai perdonato? un'ultima
 Parola! (*Antonio spira*)

EROS Ei più non è!

(*Cleopatra s'abbandona sul cadavere, disperata*)



La porta di bronzo si apre e ne scendono Ottavia, Ventidio, Duci Romani, Soldati armati di brandi e faci. Indi dalla porticina segreta le Ancelle, le Schiave e Carmione con un canestrino di fiori. Detti.

EROS (*scosso dal fragore, che precede l'entrata dei Romani*)

Il vincitore!... la sua fredda salma
 Ei troverà. (*indicando Antonio*)

CLEOP. (*rialzandosi, cupamente*) E la mia!

(*Entrano Ottavia, Ventidio, seguiti dai soldati romani*)

OTT. (*comparendo*) Romani! è quella

La Regina d'Egitto. In ceppi stretta
 Ella sarà. (*scorgendo il cadavere di Antonio*)

Ei qui spento,
 Ed alla indegna accanto? (*s'abbandona su di Antonio*)

CLEOP. (*tra sè*) (Nè vieni, o Carmion!)

VENT.

Si rechi altrove

Del Triumviro il corpo, e, di lui degni,

Abbia funebri onori. (*alcuni romani conducono via il corpo di Antonio*)

CLEOP. (*seguendolo cogli occhi*) (Ci rivedrem tra poco!)

EROS

A consacrarmi all' Erebo (*prendendo il pugnale*)

Vieni, o pugnale! (*parte precipitosamente per seguire il cadavere di Ant.*)

OTT. (*volgendosi a Cleop. con violento scoppio d'ira*)

Ma tu, che mel rapisti,

Paventa, o maledetta!

Come una schiava abbietta

D' Ottavio il carro seguirai!

(*fa cenno ai romani di circondarla*)

CLEOP.

Che? (*Carm. entra seguita dalle ancelle, e dalle schiave*)

(*Salva*)

Io son! Romani! Ottavia!

Eccomi! inerme a' vostri ceppi m' offro;

Ma che un' estrema prece

Volga ad Isi lasciate, e che l'estremo

Don le presenti! (*sale sugli scalini della statua d' Iside*)

Il manto mio regale,

La mia corona, Carmion! Que' fiori

Or porgi, che recarmi io ti chiedea,

Per offrirli alla Dea!

(*Carmione tremante le porge il manto reale, la corona ed un canestrino di fiori.—Cleopatra vi pon dentro, decisa, la mano: dà un grido soffocato: getta lungi da sè il serpe ed il canestrino, ed esclama con energica dignità*)

Prostratevi, superbi...

Così Cleopatra muor!

(*Tutti vinti dal fascino del suo sguardo curvano involontariamente il capo. —Ella sorride in aria di trion-*

fo: appoggia la testa alla statua d'Iside, ed un pallore di morte si dipinge sul suo volto)

OTT. (*accorrendo*) L' empia ne sfugge!

TUTTI E sarà ver?

CLEOP. (*delirante con voce man mano più fioca*) L' Olimpo

Di Roma... al guardo mio...

TUTTI (*sottovoce*) Sogna!.. delira!..

CLEOP. In tutto il suo fulgore... schiuso appar...

Teco, Antonio... lassù volo a regnar...

(*spira nelle braccia di Carm. che la sorregge*)

TUTTI

Cupo terror

M' agghiaccia il cor!

Quadro. Cade lentamente la tela. . .

FINE

NOTE ILLUSTRATIVE

E CENNI STORICI

SOPRA ALCUNI STRUMENTI ED USI DEGLI EGIZIANI

PER

FERDINANDO BONAMICI





NOTE ILLUSTRATIVE

NOTA A.

Melodia Egiziana.

(ATTO I. pag. 10).

Narra Plutarco nella Vita di Antonio che, allorquando Cleopatra venne in Cilicia per difendersi dalle accuse, che contro di lei erano mosse, « volle navigare pel fiume Cidno sopra una barca, la di cui « poppa era d'oro, e le distese vele eran color di porpora, e di « argento erano i remi, che mossi venian di concerto a suon di « flauto unito alle siringhe ed alle cetere. Ella poi giaceva sotto « di un padiglione ricamato d'oro, squisitamente adornata, come « dipingesi Venere: e standole all'uno e all'altro fianco fanciulli « che simigliavano anch'essi ad Amoretti dipinti, rinfrescavanla col « dimenare ventagli ecc. (1).

La melodia, che si ode internamente eseguita da'suonatori di flauto (*tibie*), ottavini (*siringhe*) ed arpe (*cetere*), è quella che accompagna Cleopatra sulla barca, e si raggira sulle cinque note, *La, Si, Do, Re, e Mi*.

Nella parte strumentale, che sorregge questa melodia, ho fatto uso della *settima minore*, affidandone la *maggiore* a'personaggi che sono in scena. Quest'apparente contraddizione viene spiegata dalla indipendenza e dalla nessuna relazione fonica esistente tra il dialogo di Antonio e Ventidio sul proscenio ed i suoni, che accompagnano la venuta di Cleopatra nel porto di Tarso.

Sul grande uso che facevano gli Egizî del flauto e dell'arpa in molte circostanze, leggesi la Nota C.

(1) PLUTARCO *Vite degli uomini illustri*. Versione italiana di Girolamo Pompei. Firenze 1833. pag. 794 e seg.

NOTA B.

Marcia Romana.

(ATTO I. pag. 11).

Il genere di musica da me adottato per la *Marcia Romana* è ben diverso da quello, col quale ho musicato l'*Inno a Cleopatra*, come vedrassi nella Nota seguente. Con questa diversità di genere ho creduto indicare due gradi differenti della civiltà di que' popoli, o meglio fare emergere, per dir così, due varî modi di sentire di quelle nazioni: — il fragoroso e marziale del belligero popolo Romano ed il molle e voluttuoso del fatalista Orientale.

Egli è pur vero che Rousseau, parlando della Musica Romana, dice: *il paroît que le Chant resta toujours rude et grossier chez les Romains. Ce qu' ils chantoient aux noces étoit plutôt des clameurs que des Chansons, et il n'est guère à presumer que les Chansons satyriques des soldats, aux triomphes de leurs Généraux, eussent une Mélodie fort agréable* (1); ma io mi sono permesso abbellire questo genere *rude et grossier* de' Romani, tanto per la estetica legge de' contrasti, quanto per non ingenerare nell'animo dell'uditore, con una continuata serie di suoni non troppo grati ed accompagnati da strane armonie, un' impressione che, protratta, finisse per annoiare e diventare insopportabile.

NOTA C.

Inno a Cleopatra.

(ATTO I. pag. 11).

Il *Fétis* nella sua storia generale della Musica scrive: *Aucun livre ne nous est parvenu de l'antiquité concernant la théorie ou la pratique de la musique chez les Egyptiens; les inscriptions, les papyrus découverts jusqu'à ce jour se taisent sur ce sujet; aucune mélodie authentique ne nous a été transmise; la constitution tonale est inconnue et l'on ne sait rien des formes de la poésie chantée* (2).

Dopo questa dichiarazione pare che sia assolutamente impossibile scrivere della musica, che possa dirsi avere perfetta analogia con quella, usata dagli antichi Egizi. Se non che la tradizione, prezioso elemento, che viene sempre in aiuto, allorchè mancano giustificativi elementi storici, fa sì che molte volte, sua mercè, puossi rico-

(1) J. J. ROUSSEAU *Dictionnaire de Musique*. Paris 1758. Voyez *Chant* pag. 80.

(2) T. I. pag. 187.

struire tutto intero un edificio, di cui non son rimaste intatte che poche vestigia. E queste vestigia, musicalmente parlando, io le rinvengo in moltissimi brani di antica musica religiosa e nelle Canzoni o *Canti popolari* che, come dice *Beretta*, da tempi antichissimi si tramandano di generazione in generazione. Tanto ho potuto constatare anche all'attuale Grande Esposizione Internazionale di Parigi, nella quale assistendo a più sedute di musica Giapponese, Marocchina, Tunisina ecc. ho avuto occasione di apprezzare tutta l'analogia, ch'esiste tra i recenti Canti di que' popoli e que' pochi, che degli stessi ci hanno tramandato le Storie.

Se alla mente più poetica che realistica del Fétis, una semplice ed antica *tibia* egizia, lunga 69 centimetri — e che si conserva nel Museo di Firenze contrassegnata col N. 2688. — offri, a suo credere, una base più che sufficiente per fabbricarvi sopra un completo *sistema di tonalità*, non credo mi si voglia bandire la croce addosso, se io, per comporre un *Inno a Cleopatra*, abbia immaginato la scala seguente: *Mi, Fa, La, Si, Do, Re diesis, Mi*, eliminando totalmente la *terza, sia minore che maggiore*, nel prestabilito scopo di non offrire una *tonalità determinata*.

Che se poi il complesso della scala da me vagheggiata arieggi più il *modo minore* che il *maggiore*, atteso la sua 2.^a e 6.^a *minori*, non credo sia andato errato nella scelta delle note; sì perchè, generalmente parlando, i *modi minori* sono il retaggio universale de' Canti popolari di tutt' i popoli del mondo, e specialmente degli Orientali; sì perchè, in ciò che abbiamo attualmente di Canti Greci, Armeni ec., la 2.^a *minore* è una delle caratteristiche più spiccate del loro sistema musicale, per quanto codesto sistema potesse fondersi o assomigliarsi al nostro *temperato*.

E trovandomi qui a parlare di antichi *modi*, perduti o da costuirsi, non posso fare a meno di accennare brevemente alla importante Conferenza, che ha data a Parigi nel settembre decorso il valente Bourgault-Ducoudray (1).

L'erudito oratore opina che la conoscenza perfetta e l'attuazione degli antichi *modi greci* ringiovanirebbero l'arte musicale, e le darebbero, per mezzo di nuovi elementi, una forza che attualmente sembra mancarle. Perchè, dice, non cerchiamo la maniera di fare del nuovo, pur restando chiari? Perchè non vediamo di trovare fuori de' due *modi* accettati, il *minore* ed il *maggiore*, qualche nuovo *modo*, che alimenti l'immaginazione di un compositore?

E per dimostrare che i suoi desiderî sono stati intraveduti ed in *piccolissima proporzione* già attuati, parla di Gounod, che ha scritto il principio della *Canzone del Re di Thulé* nel *Faust* nel modo irodorico de' Greci, e di Saint-Saëns, che ha improntato le prime note della sua *Danza macabra* al modo DORICO.

L'esempio, a dir la verità, è ben limitato, non trattandosi che di pochi suoni: tuttavia il sig. *Eugène Gigout*, parlando di questa Conferenza, dice: *Nous n' oserions affirmer que ces faits, au moins*

(1) *La Modalité dans la musique Grecque. Conférence.*

curieux et remarquables pour tout observateur, puissent être considérés comme les signes précurseurs d'une nouvelle révolution musicale. Il est utile, toutefois, de tenir compte d'un mouvement, qui peut ouvrir à l'art des nouveaux horizons (1). E speriamo che così sia, aggiungo io.

Ma ritornando alla *scala* da me immaginata, ho curato che tutti i suoni, sì vocali che strumentali, non uscissero dalla cerchia de' suoni di sopra stabiliti. È un letto di *Procuste*, su cui ho voluto volentariamente adagiarmi: cosa che ho ripetuto in qualche altro punto dell' opera.

Ho fatto accompagnare questo *Inno* da flauti, ottavini, arpe, crotali e battimani. Tanto la scelta di questi strumenti, quanto i battimani, i non comuni *intervalli vocali*, e le *armonie di 4.^a e 5.^a per moto retto*, che si succedono sì nella parte vocale che nella strumentale, ho tutto desunto da' *Cenni storici*, che seguono queste *Note*, ed a' quali rimando il lettore, che avesse vaghezza di consultarli.

NOTA D.

Coro del Sonno.

(Atto II. pag. 16).

Tra le persone, che circondano Antonio disteso a terra, ebbro, in seguito dell'aver passata la notte in voluttuosa orgia, ho messo i *Cantori*; dappoichè l'ufficio di *Cantori* non era riservato soltanto ad alcuni Sacerdoti, ma vi erano anche i *Cantori* addetti alla Corte de' Re, come si rileva da una iscrizione sepolcrale ove il defunto è designato quale *Cantore del padrone del mondo* (GHOS N NÈB TO) e da un'altra, ov'è chiamato *Gran Cantore del Re* (GHOS NAA N SOYT N) (2).

NOTA E.

Coro di Festa.

(Atto III. pag. 29).

Scrive *Beretta* che nell'antico Egitto vi erano Sacerdoti, i quali avevano l'ufficio di *Cantori* e *Suonatori*, e che nelle pitture e ne' bassirilievi di que' tempi i Sacerdoti vengono riconosciuti per esservi rappresentati col capo raso « suonando *arpe* di varie forme,

(1) Vedi il giornale LE MÈNESTREL N. 43 in data 22 settembre 1878.

(2) ROSELLINI, *Monumenti dell'Egitto e della Nubia*. Vedi Monumenti civili T. III. pag. 17 e 86.

« *tibie* o *liuti*, ed altri in atto di cantare BATTENDO LE MANI, mezzo « di cui valevansi gli Egizî per marcare il *ritmo* »: tal costumanza ho già fatto osservare nella Nota C e nell'articolo *battimani* ne' CENNI STORICI.

Essendo troppo malagevole, per non dire quasi impossibile, dare un saggio del canto jeratico Egiziano, atteso il mistero e l'oscurità che avvolgono gran parte di quanto concerne la musica Egiziana all'epoca de' Tolomei, ho rivolto la mia attenzione alla musica de' Greci; i quali, come è risaputo, per l'attivo commercio e la stretta relazione, che avevano coll'Egitto, improntavano a quel paese i loro usi, costumi ecc.

Ora i nomi, che restano, indicanti le musiche a più voci degli antichi Greci e Romani, non accennano neppur da lunge ad artifizi di composizione.

In quei trattati di musica trovo il nome generico di *Sinfonia*, che esprimeva qualunque esecuzione a più voci consonanti; quello di *Omofonia*, ossia canto all'unisono; quello di *Antifonia*, dinotante i Canti per ottava; quello di *Diafonia*, che significava Canti a due voci; quello di *Parafonia*, finalmente, che alludeva a Canti eseguiti CON NON INTERROTTA SUCCESSIONE DI QUARTE E DI QUINTE.

Del resto conviene persuadersi che, ne' primordi dell'Èra Cristiana, l'arte, in Grecia, fu sostanzialmente melodica, e ritenere che le *Diafonie* e le *Parafonie* non erano che una rara eccezione, non applicata normalmente nè all'arte sacra nè alla profana. Ad ogni modo è lecito argomentare che tale *Diafonia*, non poteva essere, anche a quel tempo, se non l'effettuazione di quel sistema di *Canto*, che si compiaceva sovrapporre o sottoporre alla Melodia ecclesiastica la Melodia stessa ALLA DISTANZA INVARIABILE E NON INTERROTTA DI UNA QUINTA O DI UNA QUARTA (1).

E con tale non interrotta serie di *Quarte* e *Quinte* ascendenti e discendenti per moto retto, ho voluto cominciare questo *Coro di festa*; e ne domando anticipatamente venia a' puristi del contrappunto perchè non mi lapidino per avere in dispregio degli scolastici precetti — aridume che qualche fiata giova condannare ai polverosi scaffali delle vecchie biblioteche col tenerli in non cale — adoperato una successione di suoni tanto condannata, vituperata e proscritta dalla *pedagogia musicale*. Tipicamente parlando, non avrei saputo trovare altri accordi, che avessero potuto lontanamente darmi un'idea di ciò che poteva essere il collettivo ed armonico *Canto Corale* di quell'epoca, a meno che non avessi preferito adottare la vocalizzazione sulla parola *Alleluja*; ma questa specie di Canti, melodici per altro e non già armonici, usavansi ne' Templi e non nelle corti de' Re.

Ho introdotto ancora in questo Coro il *Sistro*, i *Tamburrelli quadrati* e le *Castagnette*, de' quali strumenti è argomento ne' *Cenni Storici* alla fine del libro.

(1) *Giornale della Società del Quartetto di Milano*. Anno 1865 N.º 17.

NOTA F.

Danze.

(ATTO III. pag. 30).

Le danze, che spesse fiate nelle Opere-ballo sono un pretesto per fare del ballo, in questo Melodramma invece formano *parte integrante e caratteristica*, specialmente nella occasione di un Con-vito Egiziano, giusta quanto ha lasciato scritto il *de la Fage*. Ecco come si esprime il dotto scrittore: *C'est surtout à la suite des repas que les Égyptiens se plaisaient à divertir les convives par des amusements de toute espèce, tels que concerts, danses ecc.* (1).

Le laconiche frasi del poeta « Sul davanti della scena le schiave » intrecciano le danze caratteristiche » (pag. 30) racchiudono tutto un Programma, la cui esplicazione diventava tanto più difficile in quanto che la Storia ci ha tramandato ben poco di ciò, che si riferisce alle danze Egiziane. Il mio compito sarebbe stato immensamente più facile, se l'azione si fosse svolta in Grecia, dove le feste e le danze si contavano a centinaia. Ad ogni modo spigolando nel ristretto campo in cui dovevo raggiarmi e consultando libri, scienziati, archeologi e linguisti ho creduto stabilire il Programma delle Danze nelle quattro che ho denominate: 1.^o *Danza astronomica*; 2.^o *Danza delle schiave*; 3.^o *Danza dell'Ape*; 4.^o *Danza delle Almée*, ed intercalate da una *Elegia simposiaca*. Per dare poi a tutte queste danze un più esatto colore locale, avrei dovuto far entrare il Canto in ognuna di esse; giacchè presso gli Egizî la musica da ballo consisteva ordinariamente in *Canzoni* accompagnate dal battere delle mani de' *Cantori*, i quali, al dir del *Beretta* (2), si giovavano di tal mezzo per marcare la *misura* ed il *ritmo*. Se non che, considerando che la troppa fedeltà storica applicata costantemente ed *uniformemente* a tutte le Danze, avrebbe certamente ingenerato nell'animo dell'uditore una monotonia da non dirsi, ho preso tutti gli elementi costitutivi della Danza appo gli Egizî e li ho divisi nelle quattro Danze sunnominate, applicandoli secondo il carattere ed il genere speciale di ogni danza. Se non vado errato, parmi che, sì i dettagli che il complesso di questo ballo, possano offrire un'idea, forse non pallida, de' costumi dell'epoca.

Con poche parole espongo ora il concetto informatore di ogni danza; ne' *Cenni Storici* alla fine del libro si troverà ogni ulteriore dilucidazione.

(1) DE LA FAGE. Op. cit. Lib. III. pag. 163.

(2) BERETTA Diz. citato. Art. *Cantori*.

N.º 1. DANZA ASTRONOMICA

Ho creduto attuare musicalmente il concetto della *Danza Astronomica* scegliendo un movimento lento ed affidando a' violini una melodia brillante, svelta e leggiera.

N.º 2. DANZA DELLE SCHIAVE

Come antitesi della precedente, questa Danza, di movimento vivace, è accompagnata da *Banda, Tamburi, Gran Cassa, Crotali, Batimani, Piatti*, insomma da tutto ciò, che possa fare rumore, giacchè al dir di Marziale « il rumore degl'istrumenti a percussione, da cui « la danza è accompagnata, le presta la più energica espressione e « ne caratterizza i movimenti in maniera a non lasciare alcuna in- « certezza ».

In questa Danza ho fatto uso di una melodia affidata agli acuti degli ottavini ed a' bassi de' violoncelli e fagotti — i due estremi della scala musicale — nella quale melodia campeggiano gl'interval- li di 2.^o *minori* e di 3.^o *maggiori*, e vi ho aggiunto alla fine il Coro, giusta il costume di que' tempi, che viene anche confermato da Bour- gault-Ducudray che dice: *À un certain moment, quand le mou- vement s'est déjà animé, les voix viennent à la rescousse comme la cavalerie à la fin de la bataille pour décider de la victoire. Il résulte de cette adjonction une recrudescence d'ardeur et d'ex- pression, qui finit par donner à la musique un entrain irresi- stible* (1).

N.º 3. DANZA DELL' APE

Ho lungamente meditato se, atteso la sua lubricità, potevo oppur no tradurre sulla scena questa Danza, che è una delle più rimar- chevoli dell'Egitto antico e moderno. Ma poi avendo trovato modo, come suol dirsi, di salvar capra e cavoli, non ho saputo fare a meno di accettarla; chè, se ciò non avessi fatto, sarebbe mancato nel Programma di queste Danze quella, che è la più tipica di tutte le Danze Egiziane, giacchè la si vede rappresentata sopra antiche scul- ture e su vecchi disegni o dipinti.

Sia per la estetica legge degli opposti, sia perchè la *Danza del- l'Ape* ha in sè stessa qualche cosa di leggiadro, di molle, di volut- tuoso, ho evitato in questa composizione di far entrare qualunque istrumento avesse potuto appesantirla, ed ho prescelto i *flauti*, le *arpe*, i *sistri*, le *nacchere*, i *tamburelli*, in una parola tutti gli strumenti brillanti e leggeri, confortato in ciò anche dal Villoteau che dice: *Rien de plus voluptueux que le cliquetis argentin des cymbalet- tes, castagnettes ou crotales d'airain que tiennent de chaque main*

(1) L. A. BURGALT-DUCUDRAY. Op. cit. pag. 92.

les danseuses, qui savent si bien modifier la force du son et varier le rythme en l'adaptant à la situation, qu'elles se trouvent toujours en parfait rapport avec le sentiment qu'elles veulent peindre, et dont elles exécutent la pantomime (1).

La melodia di questa Danza, anche quando modula nel modo di *Mi bemolle maggiore*, non si diparte dalla scala di *Sol Maggiore* colla 2^a e 6^a minori, sulla quale scala è basata. Il tempo *quattro-cinque* accresce, a parer mio, l'incertezza della misura ritmica, e ciò in omaggio all'epoca, la quale non conosceva certamente le leggi, che presiedono all'attuale euritmia dei nostri vari tempi musicali.

EDAMUS ET BIBAMUS

Elegia simposiaca.

Richiamo l'attenzione del lettore su quanto segue, senza di che questa *Elegia*, nel posto assegnatole, potrebbe parere un non senso, una contraddizione, un anacronismo o qualche cosa di peggio.

Studiando il *de la Fage* — che ho spesso citato — fui colpito dal seguente brano che son costretto, per maggior chiarezza, riportare testualmente sebbene un pò lunghetto:

Pendant les repas égyptiens on récitait des prières auxquelles succédaient la musique et la danse, dont on se servait même aux banquets funèbres. Pour cet usage, qui était très-commun, l'on employait d'ordinaire des harpes et des tambourins, avec des flûtes ou doubles flûtes. Les prêtres eux-mêmes admettaient ce genre de divertissement. La danse était en ce cas presque toujours unie à la musique: les artistes musiciens et danseurs se tenaient debout au milieu de la salle du festin ou sur l'un des côtés, ou bien encore ils s'asseyaient, croisés à la manière des orientaux: ils étaient de l'un et de l'autre sexe, et les danses mimiques, ainsi que les pièces de musique qu'ils exécutaient, devaient augmenter singulièrement les plaisirs de la société et l'agrément du banquet que ne troublait aucunement la coutume singulière de faire circuler une petite figure représentant un mort dans son cercueil, soit que cette apparition contint une leçon philosophique comme le veut Plutarque, soit que l'on n'y vît avec Herodote autre chose qu'une invitation à se rejouir et à boir d'autant (2).

Da questa lettura balenò alla mia mente l'idea di presentare in una lieta festa qualche cosa di funebre, ma che non avesse turbato la letizia di un convito. Comprendevo perfettamente l'arditezza e la novità del pensiero; nondimeno parendomi dubbia l'interpretazione da darsi al modo come il *de la Fage* si era espresso, cercai in mio favore qualche altro documento, che avesse potuto avvalorare l'attuazione di questo concetto abbastanza strano.

(1) VILLOTEAU. Op. cit. Lib. III. pag. 181.

(2) DE LA FAGE. Op. cit. Lib. III. pag. 46.

Inutile il dire quanto tempo abbia durato nel leggere una farragine di volumi, ne' quali ciò di cui andavo in cerca esisteva, ma in tali minime proporzioni, da non vedere sufficientemente rafforzata l'idea, che volevo presentare.

In seguito di molte, e spesso inutili investigazioni, trovai finalmente nella sottonotata opera (1) il brano susseguente che cominciò a dissipare i miei dubbj.

« Dopo che i Professori (gl' imbalsamatori) avevano compiuta l' opera loro, rendevano il corpo a' parenti, da' quali era riposto dentro una bara di legno, formata in guisa di un uomo, che si allogava ritta incontro al muro di quell' edificio, che era destinato a quest' uso; imperocchè molti Egiziani conservavano in casa propria i loro morti dentro magnifici appartamenti, per godersi del piacere di contemplare le fattezze de' loro maggiori. »

Chiara emerge da ciò che, se la continuata vista nelle pareti domestiche de' cadaveri di care persone di famiglia non turbava la vita di que' popoli, molto meno potevano rattristarsi in una festa da ballo per un simulacro, che era portato in processione. Anche i Romani avevano adottato qualche cosa di simile; ed infatti nel Museo Nazionale di Napoli esiste l' affresco di un triclinio, trovato a Pompei, con uno scheletro dipinto nel mezzo.

Non contento di ciò, scrissi sul proposito una lettera all' erudito *Comm. Giulio Minervini* — Segretario perpetuo dell' Accademia Pontaniana e di Belle Arti — il quale fu gentile rispondermi ne' seguenti termini:

« Pregiatissimo Sig. Bonamici,

« Non può esservi alcun dubbio che dall' antichità più remota era in uso la danza ne' lieti banchetti: nè a tal costume furono estranii gli Egiziani. Ben vi apponete poi nell' introdurre nella danza che segue in un convito, nella vostra *Cleopatra*, una figura che rechi una piccola mummia. Erodoto ne parla espressamente, mostrando come quel ricordo di morte valesse ad eccitamento a godere nella vita. (L. II. Cap. 78. vol. I. pag. 600 *Bachr.*). Ed accennarono al medesimo costume e forse al luogo stesso di Erodoto, Plutarco (*Convito de' Sette Savi* pag. 148. B.), Luciano (*Del lutto*, pag. 436) e Silvio Zeno (XIII. 437.). Ed è da citare a tal proposito un egiziano monumento presso il Wilkinson (*Manners* ec: vol. II. p. 410).

« È poi da notare che eziandio presso i Romani ed i Greci trovansi vasi un similante costume. Ed è da ricordare a tal proposito lo scheletro di argento recato nel Convito di Trimalcione, di cui parla Petronio Arbitro, che pur serviva a rammentare la morte

(1) *Usi e costumi di tutt' i popoli dell' Universo*. Opera compilata da una Società di Letterati Italiani. Vol. 7.^o pag. 100.

« perchè si godesse della vita, come rilevasi dal motto ivi riferito
 « nel quale si conchiude: *Ergo vivamus, dum licet esse, bene.*
 « (Cap. 34).

« Non mi resta che ad augurarvi la più splendida riuscita nella
 « vostra *Cleopatra*, ed a stringervi affettuosamente la mano.

« *Devotissimo*

« GIULIO MINERVINI.

Incoraggiato da sì autorevole testimonianza, bisognava cercare la forma del pezzo da eseguirsi, e da quali strumenti doveva essere accompagnato.

Deposta l'idea ovvia e comune di una Marcia funebre — che non sarebbe stata nemmeno adatta alla circostanza — mi fermai sulla *Elegia*, e, fra tante forme che questa aveva, preselsi la *simposiaca* come la più acconcia e rispondente alla mia idea, e vi feci campeggiare il noto precetto epicureo: *Edamus et bibamus, post mortem nulla voluptas.*

Con tali parole altresì ho creduto intitolare questo pezzo, ed il pensiero racchiuso nella massima suddetta diedi a svolgere al poeta, che mi fornì i versi che si leggono nell' Atto 3° pag. 30.

La melodia di questa *Elegia simposiaca* affidata alle *trombe* nel registro acuto per rispettare la Storia, che dice che le trombe erano *acute et lente inflatae* (1) poggia su questa scala: *Si, Do, Re bemolle, Mi bemolle, Fa e Sol*, e viene accompagnata da' *tamburi oblungi, crotali e tam-tam*, oltre gl'istrumenti di banda indispensabili pel basso ed armonia.

Rigorosamente parlando il *tam-tam*, istrumento molto in voga presso i Giapponesi, gl' Indiani e precipuamente presso i Cinesi *pare* che non fosse conosciuto dagli Egiziani. Però io, attaccato al debil filo che mi porge *Beretta*, il quale parlando delle *Almèe* o *Devepassi* dice che erano accompagnate dal tam-tam (2) non ho saputo resistere alla tentazione d'introdurlo in questo pezzo, atteso la specialità del suo timbro particolare. Avrò forse sacrificato la fedeltà storica all'effetto; sarà stata una *licenza musicale* che mi sono preso e che, spero, mi sarà perdonata, in vista del noto aforisma: *semel in anno...* con quel che segue.

Dopo tutte queste considerazioni mi lusingo — se l'amor proprio non fa velo al mio intelletto — di aver espresso le due antitesi che mi ero prefisso: cioè 1.° il contrasto tra la gioia de' banchettanti e danzatori e la mestizia inerente alla comparsa del simbolo di un cadavere che, anche leggermente, pur richiama sempre al pensiero qualche lugubre e cara memoria: 2.° il contrasto tra la poesia e la musica, entrambe alternantesi in espressioni e concetti mesti ed

(1) POLLUX. *Onomasticum*, Lib. IV, Cap. X. Segm: LXXXI.

(2) BERETTA. Diz. cit. V. *Almèe* e *Devepassi*.

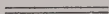
ilari, ed alle quali fanno da sostrato il clangore delle trombe, il funereo rullo de' tamburi, e gli stridenti squilli del tam-tam.

N.º 4. DANZA DELLE ALMÉE

« Le ballerine seguendo il ritmo o movimento gradatamente affrettato del suonatore, giungono a tal punto di celerità che le fa
« grondar di sudore e quasi uscire del senso. »

Con queste parole il *Beretta* parlando delle *Almée* o *Devepassi* indica chiaramente che la danza di tali donne non poteva non essere furiosa e vertiginosa. Ed è perciò che io, basato su questo documento, ho improntato il fragoroso, ed alle volte stravagante e bizzarro carattere generale della composizione, alla più grande vivacità, pur serbando il tradizionale modo minore.

Alla ballerina poi, che colla sua mimica invita tutte le compagne a danzare con lei, ho voluto affidare il compito di mettere in pratica i pensieri espressi dal Coro nell' *Elegia simposiaca*.



CENNI STORICI

SOPRA ALCUNI STRUMENTI ED USI DEGLI EGIZIANI

Flauto

Chi avesse vaghezza di conoscere l'origine e la varia maniera con cui dagli Egiziani era impiegato il flauto nelle molteplici circostanze della loro vita, può consultare l'importante Capitolo che gli ha consacrato *Adrien de la Fage* (1). Ciò che mi preme di constatare si è che l'invenzione del flauto appartiene alla più remota antichità, giacchè questo strumento, sotto varie forme, quali più e quali meno imperfette, venne usato da tutte le nazioni che coltivarono la musica. L'Egitto, l'India e la China ne hanno di parecchie specie, che risalgono a tempi antichissimi. E più ancora ne avevano i Greci ed i Romani, di cui alcuni usavansi soltanto nelle cerimonie religiose, altri ne' funerali, altri ne' banchetti, altri nelle feste nuziali, ecc. Gli archeologi pretendono che i Greci antichi avessero oltre a dugento specie di *tibie* o *flauti* ed altrettante o poco meno fossero quelle de' Romani; credo però che avessero incluso nella categoria delle vere *tibie* qualche altro strumento.

Ma, ritornando al nostro argomento, tutto ciò che si riferisce ai flauti Egiziani può riassumersi nelle seguenti divisioni: 1.^o Il *flauto dritto semplice*, ch'era raramente usato, e non era mai suonato da donne: 2.^o il *flauto traverso*, di cui l'uso era più frequente, che era parimenti suonato da soli uomini, e di cui si ha la certezza ch'era impiegato nelle cerimonie religiose: 3.^o il *flauto doppio*, ch'era quello di cui si faceva più uso, ed era suonato dagli uomini, ma più spesso dalle donne, giacchè in varî monumenti, cui gli eruditi attribuiscono un'antichità di oltre 1000 anni avanti l'Èra nostra, sono quasi sempre le donne che vedonsi con tale strumento. E questa *tibia doppia* serviva in tutte le occasioni tristi o allegre; concertava con tutti gli altri strumenti; contribuiva all'allegria de' banchetti e si univa alla danza. È noto particolarmente che gli Alessandrini acquistarono, sotto le greche dinastie, una grande riputazione come abili flautisti, e le Ambubaje Siriache (2) le quali senza dubbio venivano in Egitto per istudiarvi la musica e la danza, portavano in seguito a Roma ed in tutto il Romano Impero, le seducenti grazie del loro voluttuoso talento (3). A cui avesse curiosità di cono-

(1) I. ADRIEN DE LA FAGE. *Histoire générale de la Musique et de la Danse*. Liv. III. pag. 118. Paris 1844.

(2) *Donne libertine della Siria, suonatrici di flauto. Turnebo dice che fu loro dato simil nome perchè erravano intorno alla città di Baja.*

(3) ORAZIO. *Satira* II. v. I.

scere tutte le specie di *flauti* e *tibie* usate, dagli antichi e le solennità, nelle quali veniva frequentemente adoperato questo strumento, può consultare il Dizionario di Beretta, lettera E, pag. 123.

Conchiuderò questo brano col riportare le seguenti parole di un distinto musicista vivente, che avvalorano quanto ho brevemente esposto. *La flûte est l'instrument populaire par excellence en Grèce. La predilection des Grecs pour cet instrument et leur passion pour les longues guêtres, les belles Knémides dont parle Homère, sont DEUX VESTIGES ENCORE VIVANTS DE L'ANTIQUITÉ* (1).

Ottavino

Non mi fermo a parlare dell'ottavino, che ho sostituito all'antica *siringa*, giacchè avendo i suoni di questi due strumenti una certa affinità fra loro, nella surrogazione non ho scapitato nell'effetto, ed ho evitato la costruzione delle *siringhe* e lo studio a coloro che dovevano imparare a suonarle. Eppoi il gran problema che avevo a risolvere, come ho detto nelle poche parole AL LETTORE, si era quello di avvalermi DEGLI ATTUALI MEZZI FONICI, per riprodurre *in certa guisa* i suoni, che usavano popoli, che ci hanno preceduto di 19 secoli nel cammino della vita.

Arpa

In Egitto, l'uso di questo strumento rimonta ad una remotissima antichità: tutt'i viaggiatori ed antiquari sono unanimi su questa opinione. Si sa ancora che l'Arpa ebbe fin da epoca remota un grande numero di corde; dappoichè esistevano Arpe a 14 corde fin da'tempi di *Amasi*, primo re della 18^a dinastia, vale a dire circa 900 anni avanti Terpandro, e 1570 avanti l'Èra volgare.

Le più antiche Arpe conosciute si trovano nelle sculture di una tomba vicino alle Piramidi, e contano da'tre a'quattromila anni di età. La loro forma è molto più ordinaria di quella delle Arpe comunemente dipinte:

Le Arpe Egiziane offrono poi una particolarità curiosa ed importante: val dire l'assoluta mancanza della colonna formante, nelle arpe moderne, il terzo lato del triangolo. Si capisce facilmente che nelle Arpe a piccole curve la debole tensione delle corde agiva leggermente sul corpo dello strumento; ma non si capisce come ciò poteva accadere nelle Arpe a grandi curve e come le due estremità potevano offrire tale una solida resistenza da mantenere intatto l'accordo. I costruttori di questo davidico strumento potrebbero favorirci la risposta.

Nel Museo di Parigi esiste un' Arpa triangolare a 22 corde, che sono rimesse come erano una volta. Questa Arpa è perfettamente conservata (2).

(1) BOURGAULT-DUCOUDRAY, *Souvenir d'une mission musicale en Grèce et en Orient*.

(2) DE LA FAGE. Op. cit. pl. XX fig. 35.

E qui potrei scrivere un volume, se tutto volessi riprodurre il materiale sulle Arpe da me raccolto. Ma siccome debbo limitarmi a pochi e brevi cenni storici, così posso con certezza stabilire dietro una farragine di documenti che posseggo, e di cui qualcuno sarà intercalato più avanti, che le *tibie* e le *cetere* erano gli strumenti con cui gli antichi Egizi solevano accompagnare i *Canti* e le *Danze* ne' Conviti e nelle loro feste pubbliche e private. E così facevasi anche ne' primi secoli del Cristianesimo come rilevasi da un passo di Clemente Alessandrino, in cui deplora e condanna simile usanza presso i Cristiani (1).

Crotalo

Il *Crotalo*, al pari de' precedenti strumenti, è di antichissima invenzione e viene denominato *Crotalum* dai Latini, *Cimbalo* dal Pignorio (2) e da altri espresso con diverso nome.

Secondo il Vossio ed il Marchi *Crotalo* deriva dal greco *Crotalon*, e questo da *croteo*, che vale *strepitare*, *percuotere* o *battere*. La sua forma è di un cerchio, oppure di un triangolo di metallo, in cui sono inseriti diversi anelli di simile materia, e suonavasi sostenendolo colla sinistra e percuotendolo con una verga di ferro.

Pretendono alcuni che questo fosse il sistro degli Ebrei ed il Kirker, parlando dell'antica musica Ebraica, adduce un'immagine d'istrumento poco dissimile (3).

Dubitano altri che questo medesimo strumento sia stato indicato sotto il nome di *Cimbalo eneo* nelle parole che leggonsi ne' Parali-pomeni (4); ma si può ben dubitare che questi *cembali* fossero quali vorrebbero i sopraccennati scrittori. Infatti il Pignorio dice: *Erant manubriata vel ansata in extima convexitate, et ambabus manibus apprehendebantur, et reddebant tinnitum, qui proprius cymbalorum erat* (5): onde Catullo scriveva

Plangebant alii proceris tympana palmis

Aut tereti tenues tinnitus ærè ciebant (6); e Virgilio.

Tinnitusque cie, et Matris quate cymbala circum (7).

Fra molti Autori che di tale strumento hanno lasciato chiarissimi monumenti, *Federico Adolfo Lampe* pubblicò in Utrecht sul principio del presente secolo un volume pieno della più scelta erudizione greca e latina spettante agli antichi *Cimbali* (8). Conviene anche egli che con tal modo siasi un tempo denotato qualunque

(1) PEDAG. Lib. II. Cap. IV.

(2) Nella sua Opera intitolata *De servis et eorum apud veteres ministeriis Commentarium*.

(3) ÆDIPUS ÆGYPTIACUS. T. II. p. 141.

(4) *Porro cantores Eman, Joseph et Ethan in CYMBALIS ÆNEIS concrepantes*. Paralip. C. XV. v. 16.

(5) *Op. cit.* pag. 163.

(6) ARG. 65.

(7) GEORG. Liv. IV.

(8) DE CYMBALIS VETERUM.

corpo sonoro, ed esaminando poi la forma di quello così propriamente detto, la definisce circolare e concava.

Sono ancora di questa opinione Catullo (1), Virgilio (2), Pignorio (3) ecc. ecc.

L'uso di tale *Cembalo* formato con una mistura di rame ed argento, fu proprio sì alle donne Ebree che alle Egiziane, le quali chiamavansi perciò *Cimbalistriae*. Tutti però convengono, come dice il Pignorio, che i Cembali erano sferici e concavi e che si suonavano percotendoli l'uno sull'altro (4). *Cymbala invicem tanguntur, ut sonent; ideo a quibusdam labiis nostris comparata sunt* (5). Lo stesso scrisse S. Agostino (6).

Da questi passi e da altri, che ometto per brevità, si potrebbe stabilire che i *cembali* erano, e per materia e per forma, somigliantissimi ai nostri *piatti*. Tale opinione è corroborata da *Beretta* nel suo Dizionario e da *de la Fage* (7), il quale osserva che *les cymbales étaient exactement semblables aux nôtres, mais un peu plus petites, puisqu'elles n'avaient en diamètre que de 14 à 18 centimètres: formées d'un alliage de cuivre et d'argent, elles avaient à l'oeil l'apparence de cuivre*. E per finire dirò che in una tomba di Tebe furono trovati due di questi *crotali* che somigliano grandemente a' nostri *piatti*.

Battimani

L'usanza de' *battimani* era sì comune non solo agli Egizi quanto a tanti altri popoli dell'Oriente, che io non so per quale ragione nessun autore finora, a quanto mi sappia, abbia pensato di portarla in Teatro. Sarà stata forse l'idea di non infarcire tra' *suoni* un *rumore*. Nondimeno io ho creduto adottare questo costume, che è tanto tipico e la cui efficacia è tale presso i popoli orientali, che sebbene la sua origine si perda nella notte de' secoli, pur tuttavia l'uso ne è stato tramandato di generazione in generazione, ed oggi di si conserva ancora in tutta la sua interezza. Scelgo frattanto pochi documenti storici per avvalorare il mio asserto, cominciando dall'antichità per venire a' contemporanei.

Dalla interpretazione di alcuni segni geroglifici pare oramai accertato che i *battimani* erano in uso ogni qualvolta si cantava in Coro. Questo movimento ritmico, regolatore della misura, il cui rumore accresce ancora vivacità e gaiezza alla musica, è stato indicato da' più antichi autori (8) e ne perdura l'uso ancora nell'Egitto moderno (9).

(1) ARG. 65.

(2) GEORG. 4.

(3) *Op. cit.* pag. 163.

(4) *Id.* pag. 166.

(5) AMALAR. FORTUN. *Lib.* 3. Cap. 3.

(6) *In Psalm.* 150.

(7) *Op. cit.* L. III. pag. 134.

(8) ERODOTO II. *Euterpe* Cap. 3 e Cap. 60.

(9) ROSELLINI *I monumenti dell'Egitto* ec. T. III. pag. 75.

A cui poi l'interpretazione delle simboliche figure Egiziane paresse troppo arrischiata, potrei mostrare le moltissime tavole, che si rattrovano in *Rosellini, de la Fage, Wilkinson* ecc. e nelle quali le figure di uomini o donne, che battono le mani, sono in sì gran copia da non lasciare verun dubbio su questa costumanza.

E venendo a' dettagli, mi piace trascrivere ciò che su questo proposito dice il *de la Fage*.

Les monuments nous font connaître que les battements de mains servant à marquer le rythme étaient en usage dans la musique sacrée des Egyptiens, ainsi que dans la musique DE TOUT GENRE exécutée par eux (1). Ed in altro punto l'erudito scrittore osserva che *dans une fête célébrée avec un grand concours de peuple en l'honneur de Diane, autrement Pasht ou Bubastis, les Egyptiens se rendaient à Bubaste, par eau; les barques étaient confusément remplies d'hommes et de femmes; plusieurs de celles-ci faisaient résonner les crotales ou cymbales, et parmi les hommes il y avait toujours un flûtiste; le reste de la troupe BATAIT des mains et remplissait l'air de chants, qui se prolongeaient tout le temps de la navigation* (2).

Presso gli Egiziani contemporanei si rinvencono ancora le tracce di questa antichissima festa (3).

Aggiungerò inoltre che le cerimonie trionfali, che si facevano in onore di qualche eroe, che ritornava vittorioso da qualche battaglia, ovvero, in onore di qualche personaggio importante, erano sempre accompagnate da canti e *battimani*. Anche un particolare qualunque, che fosse ritornato dopo lunga assenza, era accompagnato in simil guisa fino alla sua abitazione (4).

Dall'Egitto passando all'Abissinia, il *Beretta* ci dice che i sacerdoti cristiani di quella regione usano alcune *danze sacre*, ed accompagnano il loro canto *col battere delle mani*, precisamente come solevasi fare da tutti gli antichi popoli di Oriente, e specialmente poi dagli Egizî (5).

E venendo a' nostri contemporanei dirò che in occasione di una festa data dal Re Munza — Re de' Mombuttù, popolo che vive nel centro dell'Africa al Sud de' Niam-Niam — si erano requisiti tutti gli strumenti musicali disponibili, e n'era risultato un miscuglio indescrivibile di tamburi, di timpani, di corni, di trombe, di fischietti, di campane, di sonagli, a cui si aggiungevano *i vigorosi battimani delle dame* (6).

Concluderò con due esempî recentissimi.

Allorchè morì S. A. la Principessa *Zanab-Hanem*, la figlia prediletta di S. A. R. l'attuale Kedivè dell'Egitto, le tremila persone che formavano il corteggio funebre, composto di preti delle

(1) DE LA FAGE. Op. cit Lib. III. pag. 35.

(2) Id. Lib. III. pag. 23.

(3) WILKINSON, *Manners and customs*, ecc., Tom. II, pag. 327.

(4) HÉLIODORE. *Ethiopiennes*. L. VII. Ch. 3.

(5) BERETTA, *Dizionario ec.* Lettera E. pag. 116.

(6) STANLEY. *Alla ricerca delle sorgenti del Nilo*. Pag. 754.

moschee, membri delle corporazioni di arti e mestieri ecc. «canto»avano con quell'enfasi meccanica che è rituale, e si accompagnavano *col battere delle mani* e con passi ritmici » (1).

L'altro esempio lo ricavo dall'*Avvenire*, il quale annunziando la morte della prima moglie (*chadine*) del Sultano Abdul-Medschid, dice che «la defunta fu seppellita con tutti gli onori del suo rango. «Il feretro era portato dagli eunuchi e seguito da' ministri, da' generali e da tutta la casa imperiale fino alla moschea del Sultano «Selim, ove i numerosi sacerdoti (*ulemas*) hanno recitato le preghiere de' morti e le salmodie de' versetti del Corano, *battendo le mani* ad intervalli, per mostrare che erano ispirati » (2).

Da questa rapidissima rassegna chiaro emerge che i *battimani* sono di origine antichissima e che si usavano sì nelle liete che nelle funebri circostanze. Ed io ne ho dato un piccolo saggio nell'*Inno a Cleopatra*, nel *Coro di festa* all'Atto 3.^o, in qualche *Danza* ecc. Reputo inutile il dire che nell'imitazione di questa usanza ho dovuto essere molto parco, altrimenti l'applicazione e riproduzione *esatta* del costume orientale tanto antico che moderno, avrebbe, col continuato rumore, grandemente nociuto all'effetto fonico de' pezzi, ai quali l'ho applicato.

Armonie ed intervalli conosciuti dagli antichi

Ferve tuttora viva tra gli scienziati musicali, e ferverà ancora più quanto altro tempo, la discussione per stabilire con certezza se gli antichi popoli orientali conoscessero o pur no le leggi dell'*armonia* e quindi se le loro melodie fossero semplicemente composte di *note successive* o di *note simultanee*.

È comune opinione che il canto collettivo o corale fosse stato sempre *all'unisono* od *all'ottava*, secondo le qualità delle voci che lo eseguivano, provando que' popoli una forte ripugnanza per l'*armonia* prodotta da suoni isocroni.

Il pensiero di comporre musica con suoni simultanei e diversi non è per verità in sè stesso un fatto assai strano, chè anzi appare strano come il principio tonale, ond'è informato l'uomo, non suggerisse più presto, e dovunque, de' tentativi più o meno felici di tali combinazioni o *accordi*.

I canti a suoni diversi e simultanei datano, secondo recenti induzioni, da più secoli ed esistevano anche presso i Greci e presso i Romani, sebbene tenuti in poco pregio. Il che ci viene dimostrato anche dagli scarsissimi e confusi cenni che si fanno negli antichissimi Trattati intorno a questa eccezionale forma dell'arte. (3)

Ma lasciando il campo delle supposizioni e venendo a quello dei

(1) Vedi *Gazzetta de' Teatri di Milano*.

(2) L'*AVVENIRE*, di Roma, in data 11 ottobre 1878.

(3) *Giornale della Società del Quartetto di Milano*. (Anno 1865. N. 17 e seg.)

fatti, sempre relativamente parlando, il Ferrario (1) discorrendo di alcune figure dipinte in uno de' sepolcri di Tebe dice: « Il gruppo « delle tre femminili figure, ciascuna delle quali suona un diverso « strumento, ci somministra una prova che gli Egiziani erano « giunti a conoscere le leggi dell' armonia e di quel grato effetto « che vien prodotto dal concerto di più strumenti toccati insieme ».

Questa opinione viene avvalorata dall'altra di *de la Fage*, il quale scrive: *La représentation de certaines harpes semble fournir la preuve à peu près incontestable que l'instrument était joué de manière à produire une sorte d'harmonie.*

Il est permis en effet de conjecturer que la harpe endodécacorde présentait l'étendue de la treizième Si-Sol; la harpe endécacorde donnait peut-être Si-Mi, mais ce n'est là qu'une supposition; ce qui semble mieux prouvé, c'est que l'instrument était joué de manière à produire HARMONIE, c'est à dire simultanéité de deux ou un plus grand nombre de tons différents; en effet le musicien de la figure B fait évidemment résonner deux cordes distantes entre elles de cinq degrés. Peut-on refuser de reconnaître ici l'harmonie de quinte, la plus simple après celle d'octave? (2)

Se non che tra tutti gli argomenti addotti per sostenere questa tesi, mi pare che il susseguente di Fétis decida nettamente la questione e sia, fra tutti quelli che ho letto, il più convincente.

L'illustre storiografo dice: *C'est la flûte double le seul instrument de l'antiquité qui puisse faire croire que les Grecs et les Romains ont connu L'HARMONIE; car il n'est pas présumable que les deux tuyaux fussent destinés à jouer à L'UNISSON (3).*

Un'ultima osservazione riguardo all'analisi degli elementi costitutivi la composizione dell' *Inno* (pag. 44), e questa per que' puritani ed Aristarchi, i quali non vogliono concedere agli antichi altre Melodie se non quelle, che procedevano per soli *gradi congiunti*.

No, non sempre gli antichi Egizî cantavano per *gradi congiunti*, e ciò per l'ignoranza di quelli *disgiunti*. Gli antichi Egizî conoscevano le melodie a *gradi disgiunti*, ed in prova si può consultare l' *Inno* de' Cofti cantato sulla parola Alleluja (4) e riportato da *de la Fage* (5) e si scorgerà che il canto, procedeva spesso a sbalzi di *terza*, e qualche volta anche di *quarta* ed era di frequente infiorato di ornamenti, che somigliano a' nostri *mordenti e gruppetti*.

Ed io ho adottato nell' *Inno* questi piccoli *mordenti* per *gradi congiunti*, perchè veramente tipici e caratteristici; e non mi son fatto scrupolo d'innestare nella mia melodia qualche salto di 4.^a, di 5.^a ed anche di 6.^a, perchè di questi salti — che corrispondono alla

(1) FERRARIO. *Usi e costumi di tutti i popoli antichi e moderni*. Vol. I. pag. 194.

(2) DE LA FAGE. Op. cit. V. II. pag. 95 e 100.

(3) FÉTIS. *La Musique mise à la portée de tout le monde*. III.^e Edit. pag. 171.

(4) BERETTA. Op. cit. Tav. XXXV N. 164.

(5) DE LA FAGE. Op. cit. Vedi Tav.

Melodia per *gradi disgiunti* — sono rimaste indiscutibili ed autorevoli vestigia dell'antichità nella Salmodia Israelitica, nella Sinagoga Polacca, nel Cantico degli Abissini *nel tono Ezel*, nel Cantico di Mosè, in quello di Isaia, ne' Treni di Geremia, nel Libro di Ester, nel Cantico de' Cantici, negli Accenti de' Giudei Egiziani, Spagnuoli, Tedeschi ecc. ecc. Si studino un poco tutte queste Melodie, e si vedrà come l'apoftegma da alcuni tanto vantato, che cioè gli antichi non avevano altre melodie se non quelle per soli gradi congiunti, sia, se non assolutamente, almeno relativamente ed in gran parte, falso.

Sistro

Grande discrepanza di opinioni corre tra il *de la Fage*, che in ragionando del *Sistro* vorrebbe assolutamente radiarlo dalla lista degli strumenti musicali (1) ed il chiarissimo *Beretta*, che non solo lo classifica in quella lista, ma quanto dice che « per molto tempo fu l'unico strumento musicale egizio conosciuto dagli eruditi » (2).

Sorvolando sulle varie sue forme e sui varî metalli, che si fondavano per costruirlo, dirò che questo strumento è stato uno degli oggetti di antichità, che ha più esercitato lo spirito degli archeologi e sul quale si è lungamente discusso. Dirò che se ne sono incidentalmente o positivamente occupati Plutarco (3) Isidoro di Siviglia (4) A. Junius (5) J. C. Boulanger (6) Bochart (7) Girolamo Bossi (8) Benedetto Bacchini (9) Tollius (10) La Chaussée (11) Magius (12) Pignorio (13) ecc. ecc.

Dirò che il *Sistro* era considerato tanto come strumento sacro, che faceva parte perciò del rito de' sacerdoti che lo suonavano, quanto come strumento belligero. A tal proposito ci narra Virgilio che alla battaglia di Azio la regina Cleopatra stava sul campo nel mezzo dell'esercito, e lo animava alla pugna suonando il *Sistro*:

Regina in mediis patrio vocat agmine sistro (14).

E che il sistro fosse lo strumento musicale usato dagli Egizi in guerra, lo dice anche Properzio:

Romanamque tubam crepitanti pellere sistro (15).

(1) DE LA FAGE. Op. cit. Lib. III. pag. 138.

(2) BERETTA. Diz. Lettera E. pag. 127.

(3) Sopra *Isis et Osiris* passim.

(4) ORIGINI L. III. cap. 3.

(5) LEXICON GRAECO-LATINUM. Anversa 1583. *Musica instrumenta*.

(6) *De theatro ludisque Scenicis*. Cap. 48. De sistro.

(7) *Geographia Sacra*, Phaleg.

(8) *Libellus de sistris*. Milan 1612.

(9) *De sistris eorumque figuris ac differentiis* 1696.

(10) *Notae in Benedictum Bacchinum de sistris*. Utrecht 1695.

(11) DE SISTRO. Vedere le *Antiquités romaines de Groevius* T. V.

(12) *De tintinnabulis, liber posthumus, cum notis Franc. Swertii*. Amsterdam 1694 e 1689.

(13) *Vetustissimae aeneae tabulae* ec. Venetiis 1605.

(14) *Æn.* Lib. VIII, v. 695.

(15) *Eleg.* Lib. III, 9.

Il Kirker descrivendo le feste d'Iside, dice: *Sistrum esse instrumentum sonorum et pestreperum, quo Aegyptii maxime diebus festis utebantur vel ad Populum in planctu continendum, vel ad genios malignos avertendos* (1).

Concludo questo brano colle parole del Beretta: « Del resto sappiamo che tale e tanta era la copia, e tanto l'uso de' *Sistri* in « Egitto, da essere chiamato per celia il paese de' *sistri*, come « solevasi dire che la Grecia era governata dalla *lira* » (2).

Se dunque il sistro era tenuto tanto in onore, non credo aver commesso un anacronismo storico coll'averlo introdotto in questo *Coro di festa*, attenendomi in ciò anche al giudizio di Kirker che, come abbiamo veduto di sopra, parlando di esso diceva: *Aegyptii maxime diebus festis utebantur*. Per esser poi ligio al mio Programma, ho affidato al *triangolo* le veci del *sistro*, e ciò anche in vista della probabile analogia di suoni tra' due strumenti.

Tamburo

Antichissima altresì è l'invenzione del *tamburo*, da Clemente d'Alessandria attribuita agli Egiziani (3) e che Villoteau afferma chiamarsi *kemkem* nella lingua Cofta (4). Gli interpreti egizi della Sacra Bibbia tradussero in tal modo la voce *timpano* che trovasi nella Versione de' Settanta, corrispondente all'ebraico *toph* o *tof*, *tamburo* che veniva suonato dalle donne e che era simile al nostro *cembalo rustico* o *tamburello*, da' Francesi chiamato *tambour de basque*.

Vogliono gli eruditi che di questa specie di tamburo è fatta menzione nelle Sacre Carte sotto il nome di *timpano* come leggesi nell'Esodo, ove è detto: *Sumpsit ergo Maria Prophetissa soror Aaron TYMPANUM in manu sua; egressaëque sunt omnes mulieres cum TYMPANIS et choris* (5): e nel Salmo CXLIX v. 3. ove si legge: *Laudent nomen Ejus in Choro: in TYMPANO et psalterio psallant ei*; e altrove:

Laudate Eum in TYMPANO et choro (6). Tralascio per brevità altre citazioni Bibliche, non senza far osservare come S. Isidoro, parlando del *timpano*, lo descrive sempre come un *tamburello*.

Nelle antiche pitture e sculture Egizie vedesi un *tamburo* piccolo suonato dalle donne, e che, come dicevo più sopra, è fin dall'antichità più remota d'uso comune in tutta l'Asia, nell'Africa ed in molte parti di Europa.

Il culto d'Iside e di Cibeles veniva caratterizzato dall'impiego di

(1) *ÆDIP.* Tom. I. pag. 224.

(2) *Dis.* Lettera E. pag. 128.

(3) *PEDAG.* L. II. Cap. 4. pag. 164.

(4) VILLOTEAU. *Dissertation sur les instruments de musique des Egyptiens.* pag. 459.

(5) C. XV, e 20.

(6) Ps. CL, v. 4.

molte specie di *flauti* (1) e dal *tamburello* (2) strumento che aveva anche una parte interessante nel culto di Bacco-Osiride (3). Anzi era tale l'importanza di quest'ultimo strumento che un neofita, prima di essere introdotto nell'interno del tempio, diceva: *Ho mangiato il tamburo; ho bevuto il cembalo; ho conosciuto i misteri.* (4)

E qui è necessario far notare che, mentre presso tutt'i popoli antichi e moderni che usarono ed usano questo *tamburello* o *cembalo*, la sua forma è circolare, negli antichi monumenti Egizi essa è, invece, quadrilunga, coi lati un pò curvi al dentro e formanti quattro angoli acuti; (5) e che tutti i *tamburi* di cui trovansi i disegni nelle opere di Rosellini, di Champollion e di Wilkinson furono tratti da pitture o sculture trovate in tombe scavate dal vigesimo al diciottesimo secolo prima dell'Èra nostra.

Ho creduto fare accompagnare questo Coro da *tamburelli quadrati* per rispettare scrupolosamente la verità storica, riserbandomi di tornar sopra questo argomento del tamburo più appresso nell'*Elegia simposiaca*.

Castagnette

Per non dilungarmi sul frequentissimo uso che facevasi delle *castagnette* o *nacchere* dirò solo che nelle feste pubbliche che si celebravano a Bubasti in onore della Dea Bubasti — la Diana Egizia — v'intervenivano 700,000 persone, senza contare i fanciulli, trasportatevi da un grandissimo numero di barche che discendevano pel Nilo. Durante il viaggio alcune donne suonavano le *castagnette* mentre parecchi uomini suonavano invece la *tibia traversa* e la *tibia doppia*, e tutti gli altri, uomini e donne, cantavano. (6)

DANZE.

N. 1. DANZA ASTRONOMICA.

Gli Egizi avevano due specie di danze: la *mimica* della quale l'oggetto era di rappresentare una qualsiasi serie di idee senza il soccorso della parola e col semplice mezzo de' gesti, e la *ballatoria* o *saltatoria*, consistente in esercizi di grazia ed agilità. Curioso poi si è il notare che i musicisti ed i ballerini venivano rappresentati da una tortorella, dappoichè supponevano que' popoli che questo uccello, sensibile a' suoni del flauto, cercava imitarne le mo-

(1) APUL. *Metam.* L. XI p. 677 T. II.

(2) EURIPIDE. *Bacchantes* v. 124. Aristophanes: *Guêpes*, Acte V. v. 118. *Orphiques*.

(3) EURIPIDE. *Bacchantes* v. 147. *Cyclope* v. 65. OVIDIO. *Metam.* lib. III. ec. ec.

(4) I. FIRMICUS MATERNUS. *De errore profanae religionis* 315.

(5) ROSELLINI. Op. cit. *Monum. civ.* Tavola XCVIII, fig. 1 e 3; Tav. CXIX, fig. 2.

(6) DE LA FAGE. Op. cit. L. III. pag. 23.

dulazioni, sforzandosi nello stesso tempo di ripetere i movimenti della danza. (1)

Al dire del Lichtental gli Egiziani sono stati i primi ad usare per le loro danze geroglifici di azione, rappresentando il corso degli astri ed i principali fenomeni dell'universo (2). Viene ciò confermato dal Bonnet (3) il quale narra che essendo il movimento del mondo circolare, si ballava in cerchio intorno all'altare situato nel mezzo del tempio, alludendo al Sole che sta nel centro della sfera celeste. Intendevansi così riprodurre il cerchio zodiacale, vale a dire la serie de' dodici segni, ne' quali l'astro del giorno compie la sua annuale rivoluzione. Del resto è risaputo che la *danza circolare* era indubitabilmente anteriore alla conoscenza de' movimenti celesti.

Leggendo questi autori concepì il pensiero che una delle Danze da introdursi in questo Melodramma potesse essere la *Danza Astronomica*: tanto più che volendo dare un'idea delle *danze mimiche* — le quali erano le preferite dalle alte classi della società Egiziana — questa si prestava a meraviglia. In questi sensi hanno scritto il Beretta (4) e Compan (5), il secondo de' quali dice che « per varî autori questa *Danza Astronomica* consisteva nel prendere varie posizioni, di fare passi assortiti e di presentare delle « pose bene ideate, le quali dovevano esprimere il corso degli astri » e l'insieme armonioso de' loro periodici movimenti. »

Sembra che anche oggi giorno duri la tradizione di questa Danza, dappoichè il sopra citato Bourgault-Ducoudray nel suo viaggio in Oriente nel 1876, parlando della danza de' *derviches-tourneurs* che aveva veduto a Costantinopoli, si esprime in questi sensi che mi piace trascrivere letteralmente:

Quant à la danse, elle réunit au plus haut point la beauté plastique et l'expression. La pose des derviches, pendant qu'ils tournent, exprime l'extase. Quelques-uns ont les bras croisés sur la poitrine et la tête penchée de côté sur l'épaule; d'autres soutiennent leur tête avec la main. Il en est des superbes. Leurs mouvements sont absolument harmonieux. On dirait, quand ils tournent ainsi, avançant avec la régularité des planètes animées d'un double mouvement, dans un ordre parfait, sans se heurter, sans même se toucher, on dirait qu'ils obéissent à la loi de la création qui soutient les sphères et que c'est Dieu qui les anime (6).

(1) PHILIPPE citato da Valeriani, *Hieroglyphica, sive de sacris. Aegyptiorum aliarumque gentium litteris commentarium*. Lib. VIII pag. 161. E.

(2) LICHTENTAL. *Dizionario della Musica*. Articolo Ballo.

(3) BONNET. *Histoire de la Danse* pag. 7.

(4) BERETTA. Diz. cit. V. *Danza Astronomica* pag. 511.

(5) COMPAN. *Dictionnaire de Danse* pag. 17.

(6) L. A. BOURGAULT-DUCOUDRAY. Op. cit. V. *Art. Musical* N. 12 in data 23 marzo 1876.

N. 2. DANZA DELLE SCHIAVE.

Scriva il Wilkinson che per la Danza s'istruivano in Egitto gli schiavi e le schiave, l'occupazione dei quali era quella di divertire il capo della casa, la sua famiglia, e le persone che venivano a visitarla. Essendo questi schiavi posti sotto una rigorosa sorveglianza, le alte classi sociali potevano assistere alle loro danze, in quanto che era vietato qualunque gesto o parola suscettibile di ferire o urtare la decenza dovuta ad una famiglia altolocata (1).

Le Schiave poi danzavano, cantavano e suonavano degli strumenti, come si rileva da antiche sculture, e divertivano gli spettatori con le loro danze nazionali, con buffonerie e ginocchi di forza. Quelle poi tra loro, che ricevevano dai mercanti di schiavi una educazione musicale, erano vendute a carissimo prezzo (2).

L'idea di far accompagnare la danza delle schiave da numerosi strumenti, da battimani ecc. viene appoggiata da'seguenti brani del *de la Fage*: *les tambours et cymbales de toutes sortes étaient d'ordinaire les instruments consacrés à l'accompagnement des danses: et pour en rendre le rythme plus sensible et la cadence plus marquée, on y joignait fréquemment des battements de mains* (3). Ed altrove: *Une peinture de Thèbes représente un groupe de sept danseuses musiciennes. Trois d'entre elles, flechissant un genou s'asseyaient sur le talon, et, dans cette position, chantent en marquant la mesure avec les mains* (4).

N. 3. DANZA DELL' APE.

Ecco in che consiste questa usitatissima danza, secondo le descrizioni che si leggono in *Beretta* (5) e *Clot-Bey* (6) e che io compendio.

Le danzatrici fingono di essere punzecchiate da un'ape, nascosta nelle loro vesti. Esse gridano e ripetono continuamente NACH YAO! NACH YAO! che significa *ah! l'ape, ah! l'ape*. Nell'apparente scopo di trovarla e prenderla, si spogliano poco a poco, fino a che restano vestite con un sol pezzo di stoffa leggiera. Quindi, continuando sempre a danzare e conservando un mantello di seta nera, che alternativamente aprono e chiudono, facendolo svolazzare innanzi gli occhi degli spettatori, tornano a vestirsi completamente, subordinando tutti i loro movimenti alla musica. Anche oggidì questa danza forma la delizia degli *harem* ed il maggior divertimento

(1) WILKINSON. Op. cit. T. II. pag. 265.

(2) Ibid.

(3) DE LA FAGE. Op. cit. Lib. III. pag. 161.

(4) Id. pag. 163.

(5) BERETTA. Diz. cit. V. *Danza dell'Ape*.

(6) CLOT-BEY. *Aperçu général sur l'Egypte*. T. II. pag. 93.

delle persone ricche: si costumava altresì fra' Giapponesi una sorta di ballo, che ha molta analogia con questa.

Chi avesse vaghezza di leggere tutti i dettagli relativi a questo genere di divertimento, può consultare il *de la Fage* (1). In quanto a me, credo averne detto abbastanza e nel miglior modo che abbia potuto, per serbare la maggior castigatezza possibile, cosa che ho cercato anche d'inoculare nella parte coreografica.

Ma, ritornando alla parte cronologico-musicale, fo rilevare che il *Rosellini*, parlando di quelle danze, dice che una suonatrice di *castagnette* ne accompagnava i ritmici movimenti al suono di questo strumento, a cui talvolta univasi pur quello di certi *crotali* formati di pezzi curvi di rame, che finivano in una testa d'uomo o di donna formante un solo tutto con essi, e che battevansi uno contro l'altro (2). Questo strumento ha molta analogia coll'odierno nostro *tricvarlac*, tanto usato dal popolo Napoletano nelle sue feste popolari e religiose, specialmente in quelle Carnevalesche ed in quelle di Piedigrotta e Montevergine.

In altri disegni riportati dal *Rosellini* e corrispondenti all'epoca della decadenza dell'Egitto e delle dominazioni Greca e Romana, le danzatrici egizie invece de' *crotali* suonavano certe *castagnette* o *tamburelli*.

ELEGIA SIMPOSIACA.

Presso gli antichi, il genere di poesia addimandato *Elegia*, non si applicava solamente per cantare le Nenie funebri, ma bensì a varie circostanze ed usi della vita. Vi era infatti la *Elegia erotica*, la *Elegia gnomica*, la *funebre*, la *militare*, la *politica*, la *sentenziosa* e la *simposiaca*. Tornando inutile favellare delle altre, dirò brevemente della *simposiaca*, come quella, che fa alla circostanza presente.

Da' frammenti rimastici di Mimnermo — poeta elegiaco, che secondo il Müller, fiorì circa sei secoli e mezzo avanti l'era nostra (3) — si rileva che fra le lunghi e gravi calamità della sua patria, consigliava e raccomandava il godimento degli amorosi piaceri, come il più efficace mezzo di consolazione, ed unico compenso concesso da' Numi a' tanti mali che affliggono l'umanità ed inculcava di *godere l'ora che fugge, poichè la vita ha solo qualche prezzo finchè la si può dedicare all'amore prima che sopraggiunga la sozza e molesta vecchiaia* (4).

Il filosofo Senofane di Colofone, che fondò la rinomata scuola di Elea nell'anno 508 prima dell'era nostra, va noverato tra' migliori

(1) DE LA FAGE. Op. cit. Lib. III. pag. 176.

(2) ROSELLINI. Op. cit.

(3) MÜLLER — *Storia della letteratura della Grecia antica*. Ediz. torinese del 1858. Vol. I. pag. 218 e 219.

(4) GAISFORD. *Poetae minores*. Fragm. I. VII. IX.

poeti, che abbiano dettato *elegie simposiache*. Teognide megarese, che fiori quasi cinque secoli prima dell'era nostra, compose la maggior parte delle sue *elegie* pe' *simposi*. Tirteo, Archiloco ecc. ecc. offrono tali e tanti esempî di poesia elegiaca composta per rallegrare le mense, da potersi considerare le adunanze convivali, e specialmente l'ultima parte di esse, il *comos*, quale occasione propizia a questo genere di poesia (1).

L' *Elegia* fu pure usata dagli antichi Ebrei, che la chiamavano co' vari nomi di KINA e NEHI: e per non dilungarmi, dirò che l' *Elegia simposiaca* poteva liberamente accogliere tutte le immagini atte a far dimenticare ogni dispiacere, ogni cura, e a diffondere una serena ilarità nello spirito, corrispondendo in pratica al noto precetto di Epicuro: *Edamus et bibamus, post mortem nulla voluptas*.

Dopo ciò che ho detto di sopra riguardo al *tamburo*, altro non mi resta da aggiungere se non che gli Egizi avevano tre specie di tamburo: il *cilindrico*, il *basco*, il *darabuka*, che si usa ancora attualmente. Ho preferito il primo per accompagnare questa *Elegia*, perchè si univa alle trombe (2) e perchè, suonato co' pugni da ambo i lati, produce un effetto più imponente. Questo tamburo è ancora usato dagl' Indiani e da' Persiani.

Sul proposito il Bonanni (3) nella relazione de' suoi viaggi attraverso la Persia, fra i molti strumenti sonori di quel Regno riporta al N.º 12 un Tamburo formato di figura ovale a guisa di barile, e coperto di pelle in ambedue le parti opposte. Questo tamburo portasi appeso al collo, e si batte a vicenda co' pugni della mano.

Non mi fermo a parlare del *tam-tam* per le ragioni addotte alla Nota F. Chi ami conoscerne molte particolarità, può leggere il bellissimo ed interessante Capitolo, che gli ha consacrato il *de la Fage* (4). Dirò solo di volo che oltre gl' Indiani i quali nelle guerre e nelle feste più solenni con ambedue le mani armate di legni nodosi percuotono quattro bacili di metallo pendenti o verticalmente o orizzontalmente da una trave, anche gli abitanti della lontana isola di Giava (Malesia), volendo pubblicare un editto del loro Sovrano, percuotono un bacile di metallo sonoro allo strepito del quale si unisce il popolo (5).

(1) ESIOD. *Sent.* 274-280.

(2) DE LA FAGE. Tav. XXIII. fig. 63 e 65.

(3) P. BONANNI. *Descrizione degl' istromenti armonici* 2.^a edizione LXXVIII. pag. 141.

(4) DE LA FAGE. Op. cit. T. I. pag. 211 e seg.

(5) BAUDRAND. *Lessico Geografico*.

N. 4. DANZA DELLE ALMÉE.

Anche questa danza era accompagnata dal *tamburo* nonchè da battimani, come rilevasi dal susseguente brano del *Rosellini*.

« Un altro ballo per muover regolato di passi e di braccia si
« rappresenta nella tomba di Roti a Beni-Hassan. Due donne leg-
« germente vestite di breve e variegata gonna, danzano: altre due,
« coperte di più lunga gonnella, regolano il tempo battendo le
« mani (1) ».

(1) ROSELLINI. Op. cit. Tav. XCIX. fig. 3.

FINE.

Prezzo netto L. 1,50